



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Jornalismo

# Canção brasileira: visões da mídia especializada sobre a identidade nacional

Denise Adôrno de Britto Guimarães

Orientador: Profº Dr. Gustavo de Castro e Silva

Brasília, DF – fevereiro de 2013

Agradeço aos meus pais por tudo. Por me apresentarem a música brasileira, pela paciência e pelo apoio, hoje e sempre.

Ao meu orientador Gustavo de Castro por todas as conversas, os conselhos e por acreditar que a ideia deste trabalho poderia ser realizada.

Aos professores da Faculdade de Comunicação e do Departamento de História por me mostrarem os dois caminhos distintos que eu escolhi para trilhar de uma só vez.

Aos amigos de Brasília e Goiânia. A estes por continuarem próximos mesmo quando eu estava distante. Aos primeiros por me acolherem e fazerem da minha mudança uma experiência maravilhosa.

*O ritmo caracteriza um povo. Quando o homem primitivo quis se acompanhar, bateu palmas. As mãos foram, portanto, um dos primeiros instrumentos musicais. Mas como a humanidade é folgada e não quer se machucar, começou a sacrificar os animais, para tirar o couro. Surgiu o pandeiro. E veio o samba. E surgiu o brasileiro, povo que lê música com mais velocidade do que qualquer outro no mundo, porque já nasce se mexendo muito, com ritmo, agitadinho, e depois vira capoeira até no enxergar.*

Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga)

## SUMÁRIO

RESUMO / ABSTRACT	4
1 INTRODUÇÃO	5
1. 1 Considerações sobre a escolha das mídias analisadas	8
2 O Brasil e o Brasileiro: identidade nacional e cultura popular	11
2. 1 A invenção da identidade nacional brasileira	16
3 História das ideias da Canção popular brasileira	30
3. 1 Os bambas e o samba: a invenção do nacional	33
3. 2 Novos projetos para a Canção	41
4 Cena musical: os novos gêneros da periferia à música de mídia	48
5 As visões da mídia: a música brasileira hoje	60
5. 1 Revistas <i>Billboard Brasil</i> e <i>Rolling Stone</i>	63
5. 2 Blogs <i>Antônio Carlos Miguel</i> e <i>Notas Musicais</i>	74
6 CONCLUSÃO	77
7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	80

## RESUMO

Este trabalho pretende compreender as visões da mídia especializada em música sobre a configuração da atual cena musical brasileira, considerando os espaços e as representações da identidade nacional nas publicações referentes às revistas *Billboard Brasil* (nº 31 a 36) e *Rolling Stone* (nº 69 a 74) e dos blogs *Notas Musicais* e *Antônio Carlos Miguel* (nos meses de setembro a novembro de 2012). As considerações referentes à identidade nacional serão dadas a partir da aplicação conceitual à história político-cultural brasileira, identificando os locais e as épocas em que as identificações foram elaboradas. A partir disso, a leitura aprofundada das mídias servirá de base para a possível atualização conceitual da identidade e sua relação com a canção popular.

Palavras-chave: identidade nacional; música popular brasileira; tradição.

## ABSTRACT

This study aims to understand the views of the media specialized on music on setting the current brazilian music scene, considering the spaces and the representations of national identity in publications concerning the magazines *Billboard Brasil* (No. 31 to 36) and *Rolling Stone* (No. 69 to 74) and the blogs *Notas Musicais* and *Antônio Carlos Miguel* (from September to November 2012). The considerations concerning national identity will be given from the conceptual application to brazilian political and cultural history, identifying where and when the identifications were elaborated. From this, the thorough reading of the media serve as a basis for possible update of the concept of identity and its relations with the popular song.

Keywords: national identity; brazilian popular music; tradition.

## 1 INTRODUÇÃO

*“Se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer uma canção  
Está provado que só é possível filosofar em alemão”  
Caetano Veloso*

A música popular no Brasil sempre esteve relacionada aos principais processos políticos e sociais que delinearam a história do país. Talvez pelos altos índices de analfabetismo, desde os tempos de Colônia até a atual República, o “pensamento brasileiro” é mais associado aos modelos informais do que aos formais de educação. Mais do que em livros, os “filósofos” brasileiros são normalmente encontrados na música popular e seus pensamentos são retratados em letras e melodias que fazem dos artistas, os pensadores das questões nacionais.

São os compositores de certa música popular que se responsabilizam por influenciar a formação da opinião de milhões de brasileiros. São eles quem escolhem candidatos em eleições e buscam associar a imagem do político ao “pensamento filosófico” por eles elaborado. São eles quem transmitem o passado e o presente para multidões de letrados e iletrados. Historicamente, a música popular brasileira mais do que simples passatempo, já fez as vezes de arma política, ação de resistência, divulgador de notícias e até porta-voz de brigas pessoais. Esta música, vista como tradutora de sentimentos, angústias, orgulhos e decepções, educadora, (de)formadora, expressão de um tempo, um lugar ou um grupo social; esta música e tudo o que ela carrega consigo, serviu de motivação e documento, nos últimos três ou quatro anos, em minha busca pelo Brasil.

Mas, ao longo do caminho, me dei conta da existência de outras possibilidades de música popular, que levavam a outras possibilidades de Brasil. A música descompromissada, de quem não tem uma batalha a ganhar, que não precisa provar nada a ninguém. A música que conta a história de um povo, brasileiro, mas que não vive necessariamente o mesmo Brasil das outras canções. A expressão de uma cultura tão diferente e que, de tão distante, se torna próxima, quase que uma continuidade do outro Brasil (uma das ironias da História) que eu considerava verdadeiro.

A problematização das verdades, o questionamento das tradições inquestionáveis fez com que minha busca pelo Brasil se voltasse para o país de hoje, em toda sua complexidade e extensão. E é a partir dos questionamentos, da desconfiança de

todas as verdades que este trabalho surge. Se Eric Hobsbawm (1997) estava certo e toda tradição é inventada, é possível voltar no tempo e compreender o que fez do Brasil, Brasil. E por que este e não o outro Brasil? Por que esta e não a outra música popular brasileira?

A grande questão é encontrar o que é o Brasil de hoje. Como ele é representado e compreendido, a quem ele serve, quem ele exclui, é o mesmo do passado ou as enormes transformações políticas, sociais, econômicas e culturais das últimas décadas (ou últimos séculos) fizeram surgir um novo Brasil? A música (como documento de cultura) é o local onde estão as representações, as possibilidades.

A tentativa de encontrar quem melhor equacionasse, pensasse e conhecesse os lados desta música brasileira me levou à mídia especializada. E este encontro com revistas e blogs onde possivelmente estariam descritas as novas histórias da(s) música(s) brasileira(s), trouxe a percepção de que ali podiam ser encontrados os discursos e as imagens que formavam ou reproduziam a ideia de Brasil.

A partir dos conceitos de identidade nacional de Benedict Anderson (2011), Eric Hobsbawm (1991) e Manuel Castells (2000) foi feita a volta ao passado onde se encontra a formação da Nação brasileira. A possibilidade de ritualizar culturalmente a identidade inventada para o Brasil fez com que a nacionalidade encontrada fosse relacionada com a trajetória da música popular, apontando as maneiras como a música serviu aos processos de invenção, concretização e expansão do país. A atualização tanto do conceito de identidade nacional quanto da representação da nacionalidade através da música popular tornou fundamental a utilização das mídias especializadas. Com a leitura aprofundada das revistas *Billboard Brasil* e *Rolling Stone* nas edições que compreendem os meses de junho a novembro de 2012<sup>1</sup>, e dos blogs *Notas Musicais* e *Antônio Carlos Miguel*<sup>2</sup> nas postagens de setembro a novembro de 2012, foi possível mapear a cena musical brasileira, percebendo o que estava e o que não estava sendo considerado em sua formação.

Assim, o objetivo deste trabalho é compreender como o Brasil e o brasileiro são identificados e representados nos dias de hoje, considerando a constituição da atual

---

<sup>1</sup> Edições 31, 32, 33, 34, 35 e 36 da revista *Billboard Brasil* e edições 69, 70, 71, 72, 73 e 74 da *Rolling Stone*.

<sup>2</sup> Blog *Notas Musicais* disponível em: <<http://blognotasmusicais.blogspot.com.br/>>. Blog *Antônio Carlos Miguel* disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/antonio-carlos-miguel/platb/>>.

música popular como o local onde são expressas as características de identidade. Esta compreensão virá da análise das revistas e blogs mencionados. Já o objetivo específico é verificar a relação entre o conceito de identidade nacional aplicado na história brasileira com o novo cenário definido pelas visões da mídia, observando se há ruptura, continuidade, negação ou reafirmação das tradições.

A leitura aprofundada das mídias será feita não apenas considerando o conteúdo textual. Deste modo, o não-dito, as ausências e o espaço destinado às músicas brasileiras são fundamentais para a realização do trabalho. São importantes também as observações referentes a quais conteúdos nacionais as mídias se detém e de que modo estes conteúdos são abordados.

No capítulo *O Brasil e o brasileiro: identidade nacional e cultura popular* será apresentado o conceito de identidade nacional a ser usado em todo o trabalho, tendo como base os autores Benedict Anderson (2011), Manuel Castells (2000) e Eric Hobsbawm (1991). Também serão considerados os entendimentos de Stuart Hall (2005) a respeito das relações existentes entre a identidade nacional e as identidades locais e globais. Neste capítulo será descrita a formação da identidade nacional brasileira, contextualizada com os principais eventos políticos, sociais e culturais que motivaram ou influenciaram sua criação. Para isso, serão trabalhadas principalmente as obras de Gilberto Freyre (1968 e 1989), Sérgio Buarque de Holanda (1995), Renato Ortiz (1985), Hermano Vianna (2007) e Manuel Luís Salgado Guimarães (1998).

O capítulo seguinte, *História das ideias da Canção popular brasileira*, tem início com uma breve explicação sobre o formato “Canção popular”, cujo conceito será utilizado para se referir à música popular brasileira trabalhada ao longo do texto. Em seguida, será apresentada a formação desta Canção popular brasileira relacionada com a identidade nacional abordada no capítulo anterior. À princípio serão descritos e analisados os processos de origem do gênero “samba” e de sua posterior elevação ao status de símbolo nacional. Depois da oficialização do samba serão trabalhados os novos projetos de identificação nacional a partir do surgimento, desenvolvimento ou midiaticização de outros gêneros da música brasileira, focando nos movimentos da Bossa Nova e Tropicália, e na origem e significado(s) da sigla MPB. Para este capítulo as principais referências são os autores Theodor Adorno (1941), Gil Nuno Vaz (2007), Hermano Vianna (2007), Marcos Napolitano (2005), Luiz Tatit (2008), Adalberto de



Paula Paranhos (2005), Santuza Cambraia Naves (2010) e José Ramos Tinhorão (1997 e 2010).

Em seguida, o capítulo *Cena musical: os novos gêneros da periferia à música de mídia* dará início ao processo de atualização das ideias da música popular brasileira no século XXI. A partir da contextualização da virada do século e das transformações sociais que a acompanharam, serão trabalhos novos gêneros que começam a fazer parte da cena musical brasileira, após a flexibilização dos processos de produção, distribuição e consumo de música. O critério para escolha dos gêneros a serem abordados é o impacto (cultural, estético e, principalmente, comercial) causado por eles na mídia e na tradicional música popular brasileira. Deste modo, serão descritos e problematizados os gêneros “tecnobrega”, “sertanejo universitário” e “funk carioca”, considerando brevemente a passagem de todos de cultura periférica para música midiaticizada. Para a contextualização histórica dos gêneros serão utilizadas as obras de Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (2009), Mauro Maia (2011) e Lydia Barros (2009) sobre o tecnobrega, Michael Herschmann (2005), Simone Pereira de Sá (2007) e Pablo Laignier (2008) sobre o funk carioca e Gustavo Alonso (2011), Gustavo de Moura Bastos (2009) e Anna Carolina Diniz e Thiago Soares (2012) sobre o sertanejo universitário.

O capítulo *As visões da mídia: a música brasileira hoje* trabalha a atualização da cena musical brasileira a partir das análises das mídias escolhidas. Será feita uma descrição generalizada das principais características encontradas nas visões das mídias e, posteriormente, serão destacados e analisados exemplos considerados fundamentais para a compreensão do que é, de fato, o olhar midiático sobre a música brasileira e o Brasil de hoje. Em seguida, a *Conclusão* fará a ligação entre os conceitos desenvolvidos nos primeiros capítulos e as atualizações trabalhadas nos últimos. Estarão na *Conclusão* as possíveis respostas encontradas sobre a configuração atual da identidade nacional expressa na canção brasileira.

### 1.1 Considerações sobre a escolha das mídias analisadas

Embora a *Billboard* e a *Rolling Stone* sejam revistas norte-americanas, ambas possuem edições brasileiras, com conteúdos produzidos no Brasil. A escolha de duas revistas norte-americanas para analisar a música popular brasileira não se deve ao desejo de verificar a dimensão exterior da identidade nacional. Como os conteúdos

referentes à musicalidade nacional são produzidos por jornalistas brasileiros, considerados especialistas na área e voltados para o público do Brasil, a parte das revistas que interessa a este trabalho não pode ser considerada a visão estrangeira sobre o assunto. Além disso, *Billboard Brasil* e *Rolling Stone* são as revistas de conteúdo musical com maior circulação e maior espaço no cenário brasileiro.

De acordo com o “mídia kit” de 2011 da *Billboard Brasil*, a versão nacional da revista está em circulação desde o ano de 2009 (a *Billboard* americana existe há 118 anos), desenvolvida para um “público consumidor de entretenimento e tendências”. A pesquisa apresentada no “mídia kit” descreve o público-alvo como sendo das classes A e B, de “espírito jovem” e com faixa etária entre 18 e 55 anos (embora o gráfico etário mostre que 69% dos leitores têm entre 18 e 39 anos).

Já o “mídia kit” de 2011 da versão nacional da *Rolling Stone*, define a revista em circulação desde 2006 como sendo “uma das principais referências nos assuntos do mundo pop”. Além de música, há a afirmação de que os leitores da revista também se interessam por arte/cultura, economia nacional e internacional, política e atualidades. O público-alvo tem entre 20 e 39 anos e também está nas classes A e B.

A principal diferença estrutural das revistas é o *ranking* das “mais tocadas”. A revista *Billboard* é referência mundial de *rankings* e na versão brasileira traz tanto os *rankings* de música internacional, quanto os de música nacional. Já a *Rolling Stone* não apresenta nenhuma lista de “mais tocadas”. Por outro lado, em cada edição há pelo menos um tema *Especial* abordado com diversas reportagens. Com relação aos conteúdos, a *Billboard Brasil* se concentra principalmente nos temas relacionados ao mundo da música como as celebridades, as novidades, as tecnologias e o mercado. A *Rolling Stone*, por sua vez, aborda os assuntos do mundo da música, mas apresenta uma abrangência maior de temáticas, falando também sobre esportes, moda, política e economia.

O espaço dedicado à música brasileira nas edições analisadas da revista *Billboard Brasil* corresponde a 29,15% do total. Já nas revistas *Rolling Stone* este espaço equivale a 27,5% do total de publicações (considerando, neste caso, cada *Especial* como sendo uma única publicação). São estas publicações que interessam a este trabalho.

A percepção da importância da Internet (e das relações nelas estabelecidas) no que diz respeito ao universo da música levou à necessidade de saber o que era dito sobre

a canção popular brasileira neste espaço. Diante de tantas possibilidades (fóruns, sites de compartilhamento, redes sociais e etc.), os blogs foram escolhidos por apresentarem uma voz “oficial”. Como este trabalho prioriza as visões *da mídia* sobre a cena musical contemporânea, não há interesse em analisar os blogs amadores ou de autores que não se relacionam com os grandes veículos de comunicação.

Deste modo, os blogs selecionados são de autoria de jornalistas especializados em música. O blog de *Antônio Carlos Miguel*, hospedado no portal de notícias G1, traz a seguinte descrição:

Jornalista especializado em música há 35 anos, autor do livro ‘Guia de MPB em CD’, ACM é membro votante do Grammy Latino e integra o conselho e o júri do Prêmio da Música Brasileira. Sem fronteiras, esse blog vai da MPB ao jazz, do samba ao rock, misturando crítica (e autocrítica), entrevistas, notícias, divagações e afins.

Já o blog *Notas Musicais* é descrito por seu autor, o jornalista e crítico musical Mauro Ferreira, como:

Um guia jornalístico do mercado fonográfico brasileiro com resenhas de discos, críticas de shows e notícias sobre futuros lançamentos de CDs e DVDs. Do pop à MPB. Do rock ao funk. Do axé ao jazz. Passando por samba, choro, forró, soul, rap, blues, sertanejo e clássico. Atualizado diariamente. De domingo a domingo.

A escolha destes blogs se justifica, também, pelas definições feitas por seus próprios autores. A proposta é abordar música brasileira sem limites e sem fronteiras, o que sugere uma pluralidade de vozes e assuntos (e também uma pluralidade de músicas brasileiras e Brasis) capaz de dar a este trabalho um panorama da procurada cena musical.

As postagens analisadas nestes blogs também são as que se referem à música brasileira. Mas, ao contrário do encontrado nas revistas, estas publicações correspondem à maioria. Em *Notas Musicais* 71,49% das postagens abordam a temática, enquanto no blog de *Antônio Carlos Miguel* estas publicações equivalem a 78,72% do total.

## 2 O Brasil e o brasileiro: identidade nacional e cultura popular<sup>3</sup>

O período que compreende a última década do século XIX até o final da II Guerra Mundial, no ano de 1945, corresponde à consolidação de uma norma de organização política, territorial, cultural e social em todo o mundo: os Estados- Nação. Embora os critérios usados para definir o que é uma Nação não sejam unânimes, cada Estado busca fundamentos próprios para garantir sua unidade política, baseados em algum sentimento compartilhado ou algum laço que faça de seus habitantes mais semelhantes do que diferentes.

Para o sociólogo Manuel Castells (2000, p. 69), as Nações são “*comunidades culturais construídas* nas mentes e memória coletiva das pessoas por meio de uma história e de projetos políticos compartilhados”. O cientista político Benedict Anderson (2011, p. 32), por sua vez, define Nação como sendo “uma *comunidade política imaginada* – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” .

Em “Comunidades Imaginadas”, Benedict Anderson defende que uma Nação não se forma naturalmente ou é um fato inerente à organização social. Para o autor, uma Nação é uma comunidade construída por (ou para) pessoas que se acreditam semelhantes pelo fato de compartilharem um território limitado, uma língua oficial, um passado histórico e algumas características culturais.

Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das Nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. (ANDERSON: 2011, p. 32)

Retomando a lógica espacial e temporal da Idade Média, Anderson aponta a substituição da fé pela razão como sendo um dos fatores que permitiu que as novas comunidades nacionais (europeias) fossem imaginadas. Na Era Medieval a noção de tempo era relacionada a eventos religiosos enquanto a noção de simultaneidade, não racionalizada, permitia que eventos sem nenhuma ligação temporal ou espacial

---

<sup>3</sup> Entre os seis significados de *popular* encontrados no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2003) estão: (1) Do, ou próprio do povo; (2) Feito para o povo; (3) Agradável ao povo, que tem as simpatias dele; (5) Vulgar, trivial, ordinário, plebeu. Conforme for necessário, este trabalho recorrerá a todas essas definições, explicando a qual conceito o emprego da palavra *popular* se refere sempre que for necessário.

estivessem conectados pela “providência divina”. Com as transformações que marcaram o início da Idade Moderna, o simultâneo passou a ser a coincidência temporal marcada pelo relógio e pelo calendário.

Anderson acredita que a consciência de que outras pessoas estavam compartilhando experiências similares simultaneamente (como ler o jornal e perceber que eventos diferentes ocorriam ao mesmo tempo, ou ler uma novela, onde personagens diferentes praticam ações simultâneas e não precisam se conhecer para fazerem parte de uma mesma realidade, ou de uma mesma comunidade) deu bases para imaginar o que viriam a ser as Nações.

Com a Revolução Francesa e o avanço do período conhecido como Idade Contemporânea, as dinastias que dominavam os Estados-Nacionais legitimadas por certo poder divino perderam seu alicerce e foi preciso que novas fontes de legitimidade mantivessem territórios unificados e domínios consolidados. Segundo Benedict Anderson, até o final da II Guerra Mundial, os Estados e/ou Impérios que ainda não houvessem adotado o padrão de organização política, se tornariam Estados Nacionais mesmo que para isso fosse necessário recorrer àquilo que anteriormente havia construído um imaginário de comunidade entre os habitantes de determinados territórios ou, ainda, criar identificações e semelhanças entre as pessoas que coexistiam no Estado-Nação (mesmo que a característica compartilhada fosse apenas uma negação de outros povos).

Em suma, para Benedict Anderson,

O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (capitalismo), uma tecnologia de comunicação (imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana.” (ANDERSON: 2011, p. 78)

O autor entende que o surgimento da imprensa e, conseqüentemente, de um novo mercado literário baseado na produção industrial de livros permitiu que as línguas fossem fixadas e, aos poucos, tornadas oficiais. Neste sentido, a Reforma Protestante favoreceu tanto a indústria de livros quanto a possibilidade de se imaginar as novas comunidades, uma vez que o livro sagrado traduzido retirava a força das línguas clássicas (que, em tese, eram acessíveis a todos e não apenas a certo grupo social) e disseminava os idiomas falados pelo povo. E é assim que a “fatalidade” da diversidade

linguística faz com que aqueles que falam e escrevem um mesmo idioma se tornem semelhantes e, ao mesmo, diferentes do outro que utiliza um sistema linguístico distinto.

Já Manuel Castells (2000), partindo de uma visão oposta, não concorda com a ideia de Nação como sendo uma “comunidade política imaginada”. Para ele, o que forma a Nação são as características culturais e históricas compartilhadas. O autor ressalta a diferença e a independência entre as instituições Nação e Estado (lembrando que é possível haver Estado sem Nação, como era o caso da antiga União Soviética, e Nação sem Estado, como a Catalunha), para mostrar que a Nação pode ser parte ou fruto de um projeto político, mas só é uma organização política quando associada a algum Estado.

Castells defende também que as Nações e os nacionalismos surgem não apenas de um esforço político dos grupos dominantes. Eles podem surgir exatamente da resistência a esses grupos ou da negação às características tidas como comuns, nacionais. Se a Nação for fruto de um projeto político do Estado, é preciso que os atores sociais envolvidos (o povo) internalizem o projeto de nacionalidade e passem a fazer dele sua referência para criar significados.

Castells usa a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) como exemplo de esforço de Estado para criar uma Nação:

A experiência soviética desmente a teoria segundo a qual o Estado é capaz de construir identidade nacional por si próprio. Um dos mais poderosos Estados, utilizando o mais abrangente aparato ideológico da História por mais de sete décadas, fracassou na tentativa de uma nova combinação da matéria-prima histórica e mitos projetados visando a construção de uma nova identidade [soviética]. Comunidades podem ser imaginadas, mas isso não significa necessariamente que serão acolhidas pelo povo. (CASTELLS: 2000, p. 56)

O que há em comum entre os conceitos de Nação de Anderson e Castells é o que se refere à artificialidade da instituição. Toda Nação é inventada, construída por determinado projeto (seja ele popular ou dominante) e cria suas bases em características que definem determinado grupo como igual em comparação ao outro, inevitavelmente visto como diferente.

Em “Nações e Nacionalismo desde 1780”, o historiador Eric Hobsbawm apresenta uma série de características através das quais Nações se apoiaram em busca de legitimidade, evocando certa tradição. São elas a língua, a religião, a etnia ou o território comum. Essas características, individualmente ou em conjunto, criam o

sentimento de pertencimento à comunidade, elas dão significado à existência de um povo. E o reconhecimento desta característica de nacionalidade e sua elevação ao plano simbólico cria uma identidade nacional.

[...] entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, *o(s) qual(is) prevalece(m) sobre outras fontes de significados*. (CASTELLS: 2000, p. 22)

Retomando a criação das nacionalidades na Europa Moderna, Hobsbawm (1991) demonstra que nenhuma dessas características é naturalmente associada às comunidades reconhecidas como Nação e que, quando presentes, são construídas e moldadas ao longo do tempo para que se tornem um marco de tradição, uma ancoragem para legitimar a existência e unidade do grupo. Em “A Invenção das Tradições”, Hobsbawm define uma “tradição inventada” como sendo

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com *um passado histórico apropriado*. (HOBBSAWM: 1997, p. 9)

É importante observar que a identificação com determinada nacionalidade é fruto de uma disputa de poder, de projetos de caracterização e significados que prevalecem sobre outros, já que na formação de qualquer Nação existem identidades históricas múltiplas e grupos étnicos variados<sup>4</sup> que poderiam servir como fonte de significado para a instituição. De acordo com Eric Hobsbawm, os agrupamentos sociais anteriores à Idade Moderna eram “comunidades reais”, porque sua pequena dimensão permitia que todos os membros se conhecessem e compartilhassem os mesmos aspectos culturais, além de serem da mesma etnia e de viverem em um mesmo território limitado. Para o autor, essas características formavam o “protonacionalismo popular”, responsável por dar bases ao que mais tarde, nas Eras Moderna e Contemporânea, seriam os nacionalismos e as identificações nacionais das “comunidades imaginadas”.

---

<sup>4</sup> Eric Hobsbawm define a etnia como sendo uma característica protonacional que pode criar um sentimento de nacionalidade, mas nunca criar, de fato, a identificação nacional. Nenhuma Nação se forma etnicamente, já que o que cria a nacionalidade são características de ordem cultural e social, e não biológica.

A passagem das comunidades ditas reais para as imaginadas teria ocorrido com o alto crescimento populacional, com a possibilidade de comunicação com outros povos e a inevitável fusão étnica e cultural, deixando apenas a memória de passado comum que, quando compartilhada, servia para construir a ideia de pertencer à mesma comunidade.

A teoria do protonacionalismo de Hobsbawm considera as fusões de nacionalidade e as misturas étnicas e culturais na formação de toda e qualquer Nação. Este é mais um apontamento para a artificialidade do “nacional”, já que os nacionalismos e a identidade nacional se alimentam da existência de um passado histórico comum e único, normalmente forjado por fundadores (um grupo étnico “puro” ou a fusão de etnias específicas) que criam o mito do “marco inicial” das Nações. Tanto Hobsbawm como Castells e Anderson falam da multiplicidade étnica de todo grupo social moderno e contemporâneo, mas o projeto de identidade de cada Nação precisa eleger uma, entre todas as possibilidades, para ser a fonte de sua significação e reconhecimento diante do outro.

Só por um impulso forte [um projeto político e/ou social ou a necessidade de se defender da projeção do “outro”, por exemplo] para formar um ‘povo’ é que os cidadãos de um país se tornaram uma espécie de comunidade, embora uma comunidade imaginada, e seus membros, portanto, passaram a procurar (e consequentemente a achar) coisas em comum... (HOBBSAWM: 1991, p. 111)

Em um mundo cuja organização principal era a divisão em Estados-Nação, a forma de identificação social mais importante não poderia ser outra que não a nacional. Embora ainda não seja reconhecido oficialmente pela História universal, muitos sociólogos e historiadores advogam a hipótese de que atualmente estaríamos vivendo uma nova era, não mais a da Idade Contemporânea cujo marco inicial seria a Revolução Francesa em 1789, mas a Pós-Modernidade, a Era da Informação ou a Sociedade em Rede. A principal característica desta nova fase seria o fortalecimento dos fenômenos globais e mundiais sobre os nacionais e regionais, causados principalmente pela nova concepção de simultaneidade advinda da informatização, onde o “mundo” pode ser vivido ao mesmo tempo e em qualquer lugar por qualquer pessoa.

Desta forma, com o fortalecimento da economia global e das trocas culturais em escala mundial, a possibilidade de se identificar e vivenciar uma cultura distante sem que para isso seja preciso fundir ou alterar nacionalidades, surge a ideia de que o



“nacional” deixaria de existir. Desta nova realidade surge também a hipótese de que o modelo do Estado-Nação estaria em crise, mas Castells atenta para o fato de que o que está em crise é, na realidade, o Estado e não a Nação (ou seja, a identidade cultural, as características que criaram e sustentaram a nacionalidade, continuam fazendo parte do ser social, embora a esfera política esteja alterada).

Para Manuel Castells, atualmente o mundo convive com uma reelaboração do nacionalismo e das nacionalidades das Eras Moderna e Contemporânea.

A era da globalização é também a era do ressurgimento do nacionalismo, manifestado tanto pelo desafio que impõe a Estados-Nação estabelecidos, como pela ampla (re)construção da identidade com base na nacionalidade, invariavelmente definida por oposição ao estrangeiro”. (CASTELLS: 2000, 44)

Tanto Castells quanto Hobsbawm entendem que novas questões políticas e sociais tiraram o “motor da história” da mão do nacional. Ou seja, o mundo pós-moderno não tem mais a preocupação de se definir e organizar territorialmente e culturalmente em Nações, as novas preocupações estão relacionadas às minorias sociais, à globalização, à crise do modelo de família patriarcal... estes questionamentos atuam, hoje, como fonte de significados que precisam coexistir com o nacional.

Stuart Hall, em “Identidade Cultural na pós-modernidade” (2005), afirma que o sujeito pós-moderno é aquele que não tem identidade fixa, essencial ou permanente. Todas as fontes de significados que coexistiam com a identidade nacional são vividas na pós-modernidade em cada ambiente ou ocasião em que se faz necessária (inclusive a identidade nacional). Para Hall, o momento atual é de articulação entre as múltiplas identidades culturais dos atores sociais, sendo esta relação a responsável pela criação de significados no mundo pós-moderno. “[...] parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações globais e locais.” (2005, p. 78), defende Hall.

## 2. 1 A invenção da identidade nacional brasileira

A formação da nacionalidade brasileira é um exemplo de esforço político do Estado para criar uma Nação, uma ideia de povo único com passado histórico compartilhado e alguma característica cultural que o diferenciase dos demais. O período que compreende a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

(IHGB), em 1838, até o final do Regime Militar, em meados dos anos 1980, foi de busca incessante do que seria a “identidade nacional brasileira” por parte dos intelectuais e artistas atuantes no país. Mesmo que uma ideia completa de Nação brasileira tenha sido forjada e ritualizada por volta dos anos 30, durante o governo Vargas, a história do Brasil sempre reelaborou, atualizou e questionou o que, em teoria, faria do Brasil, Brasil.

Os processos de colonização e Independência do país, sem participação popular e com extrema dependência da metrópole europeia, atrasaram a criação do Estado-Nação brasileiro por mais de três séculos. Na condição de colônia, não havia esforço ou interesse político das elites para que o Brasil deixasse de fazer parte dos domínios de Portugal. Os movimentos populares de independência que ocorreram no período colonial não reivindicavam um ideal nacionalista (como acontecia, por exemplo, em alguns países da América Latina) e, inclusive, tinham um caráter separatista e localizado, não demonstrando ter qualquer elo ou identificação com os habitantes de outras regiões da colônia.

O que dava unidade ao país durante o período colonial era a ligação que todas as capitanias tinham com a metrópole. O processo de independência não alterou totalmente esta relação. Como a separação oficial com Portugal não se deu por nenhum movimento popular e sim por um representante da antiga metrópole, a identificação das províncias passou a ser com o Imperador.

Foi somente no período regencial que a intelectualidade e as lideranças políticas brasileiras demonstraram um interesse concreto e oficial com a construção de uma Nação. Como já foi dito anteriormente, o século XIX foi marcado pelo surgimento de muitos Estados Nacionais e a discussão a cerca das nacionalidades estava em pauta em todo o mundo. No Brasil, o IHGB é inaugurado em 1838 com o objetivo de criar uma identidade nacional brasileira e de “consolidar o Estado-Nação”, como aponta Manuel Luís Salgado Guimarães (1998, p. 6). Ao contrário do movimento que ocorria em todo o mundo, a nova identidade nacional não se delineava pela ruptura com o antigo colonizador, mas se dava afirmando a continuidade que a “missão brasileira” dava à “missão portuguesa”. “Nação, Estado e Coroa aparecem enquanto uma unidade no interior da discussão historiográfica relativa ao problema nacional”, afirma Guimarães.

A grande dificuldade encontrada pelos intelectuais atuantes no IHGB no final da regência e início do II Império foi criar uma identificação nacional em um país onde a maior parte da população era composta por escravos e índios. A base científica de toda a produção do IHGB e da *intelligentsia* brasileira vinha das teorias sociais e raciais em voga na Europa. As que causaram maior impacto nos trópicos foram as que, de alguma forma, pregavam a evolução histórica dos povos: o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer.

É fácil imaginar que a evolução histórica dos povos partia de sociedades bárbaras para a civilização, cujo modelo final e ideal era a própria Europa. A superioridade europeia passa a ser a base para os estudos brasileiros, partindo daí as análises para a significação do nacional. Considerando a Europa como exemplo de civilidade, suas características tão distantes da realidade cotidiana do Brasil logo levariam a questão do nacional para a resolução de um problema: o atraso brasileiro. O sociólogo Renato Ortiz, em “Cultura Brasileira e Identidade Nacional” (1985), explica que a percepção da intelectualidade da época de que o Brasil estava atrasado na linha evolutiva da História fazia com que o projeto de Nação ficasse a cargo do futuro, cabendo ao presente identificar e solucionar o “problema brasileiro”.

A aplicação literal das teorias evolucionistas no Brasil não era viável, uma vez que as peculiaridades brasileiras não permitiam que as fundamentações feitas para a Europa dessem conta do “atraso” do país. Os argumentos necessários para explicar a especificidade do Brasil e, assim, completar a teoria evolucionista foram os conceitos de “raça” e “meio”. Os principais intelectuais da época (como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues) se apoiavam nestes argumentos para identificar as particularidades do brasileiro.

Na realidade, meio e raça se constituíam em categorias do conhecimento que definiam o quadro interpretativo da realidade brasileira. A compreensão da natureza, dos acidentes geográficos esclarecia assim os próprios fenômenos econômicos e políticos do país. Chegava-se, desta forma, a considerar o meio como o principal fator que teria influenciado a legislação industrial e o sistema de impostos, ou ainda que teria sido elemento determinante na criação de uma economia escravagista. Combinada aos efeitos da raça, a interpretação se completa. [...] A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações tífias e inseguras da

elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato. (ORTIZ: 1985, p. 16)

Com a identificação da Europa como sendo o exemplo de civilização, era natural que a “raça branca” fosse vista como superior às outras, mais adequada à civilidade. Neste sentido, os pensadores do IHGB, financiados pelo Império (e contando com a participação pessoal de D. Pedro II em algumas reuniões), só podiam associar à brasilidade aqueles que fossem civilizados, excluindo indígenas e negros escravizados (na realidade, como lembra Renato Ortiz, os negros eram sumariamente ignorados nos estudos da constituição cultural e étnica do país). Como ressaltou Guimarães (1998), Nação, Estado e Coroa se confundiam conceitualmente, portanto, neste momento, o que mantinha a unidade brasileira continuava sendo a Monarquia e a relação das províncias com o Imperador.

A grande questão para a intelectualidade do país em meados do século XIX, ligada ao IHGB ou não, era equacionar a existência do elemento branco e indígena na formação do povo brasileiro e suas implicações no processo civilizatório do país. Esta situação se problematiza ainda mais com a eclosão dos movimentos abolicionistas e o surgimento de mais uma raça no debate sociológico do Brasil. Para Ortiz, com a Abolição da Escravatura no ano de 1888 o negro se tornava cidadão brasileiro e não podia mais ser ignorado na constituição da brasilidade.

O negro aparece assim como fator dinâmico da vida social e econômica brasileira, o que faz com que, ideologicamente, sua posição seja reavaliada pelos intelectuais e produtores de cultura. Para Sílvia Romero e Nina Rodrigues ele adquire uma importância maior que a do índio (que se acredita estar fadado ao desaparecimento). (ORTIZ: 1985, p. 19)

É neste momento que surge o marco inicial do povo brasileiro: o mito das três raças. Ainda baseados nas teorias raciológicas (agora em decadência na Europa, mas ainda em uso no Brasil), a sociologia brasileira hierarquiza as três raças e se depara com uma nova e definitiva explicação para o atraso do país: a mestiçagem. Renato Ortiz explica que, nesta visão, o cruzamento de raças diferentes tinha como resultado um mestiço cujos defeitos e taras eram genéticos, transmitidos por herança biológica: “A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro” (1985, p. 21). É por este motivo que os intelectuais não ligados diretamente ao IHGB viam a Nação brasileira como uma

meta e não uma realidade. Com as características que definiam o povo do Brasil não era possível haver uma civilização nos trópicos, portanto, o ideal nacional só poderia se concretizar no futuro, quando houvesse um branqueamento da população.

A Proclamação da República no ano de 1889 alterou mais uma vez os rumos da busca pelo nacional. Com a passagem do Império para a República feita sem apoio popular<sup>5</sup> o Brasil passava por nova transformação política sem que fossem criadas bases para a fundação de uma nacionalidade e, além disso, perdia a única fonte de união territorial: o Império. Desta forma, o que passou a manter a unidade brasileira foi a força do Exército.

As três primeiras décadas do século XX transcorreram sem que houvesse um projeto de Estado e Nação para o Brasil por parte dos governantes, embora todos concordassem que, para a manutenção da República e da unidade territorial, era imprescindível criar definitivamente o nacionalismo brasileiro. Os intelectuais continuavam sua busca sem resultados<sup>6</sup>, principalmente pelo fato de que as transformações sociais, políticas, culturais e econômicas do país já não estavam mais totalmente de acordo com as ideias eugenistas do século anterior. Os projetos apresentados não eram internalizados pelo povo e as teorias explicativas do Brasil davam a incômoda sensação de não serem aplicáveis à nova realidade.

---

<sup>5</sup> José Murilo de Carvalho, em “Os Bestializados” (2010) parte da famosa frase de Aristides Lobo, propagandista da República, para mostrar como o grupo humano conhecido por “povo brasileiro” era ignorado e ignorava as questões políticas e sociais que o cercavam: “o povo assistiu bestializado à passagem do Império para a República, sem saber se se tratava de uma parada militar”. Da mesma forma como o Brasil havia deixado de ser colônia para ser Império, o Império havia ido embora dando lugar à República: sem participação popular, sem consciência social, sem que a população soubesse o significado das transformações para a vida de todos e de cada um. É também relevante o fato de que a passagem da colônia para o Império se deu, simbolicamente, entre familiares e a passagem do Império para a República se deu entre amigos (com exceção de Benjamin Constant, intelectual do movimento, todos os líderes da Proclamação eram monarquistas e amigos de D. Pedro II, e mal sabiam o que era uma República), excluindo os ativistas republicanos para que, mais uma vez, o poder não mudasse (pelo menos não radicalmente, como ocorreu na América Latina) de mãos.

<sup>6</sup> Outros intelectuais e artistas da época, ligados à ideia do modernismo europeu, tentaram propor pela arte a criação de um nacionalismo brasileiro feito a partir da apropriação e reutilização de influências diversas na tentativa de retirar o país do arcaísmo e inseri-lo em novo contexto de modernidade. Embora a Semana de Arte Moderna, ou Semana de 22, não tenha exercido um impacto relevante em sua época e a proposta de nacionalismo não tenha vingado (como tantas outras do mesmo período), as exposições dos dias 13 a 17 de fevereiro de 1922 em São Paulo mostram que o momento era, de fato, de busca pelas raízes brasileiras, pelo entendimento do que é e do que poderia ser o Brasil.

É preciso observar que todas as teorias explicativas do Brasil até o final dos anos 20 eram extremamente pessimistas quanto ao futuro e à pertinência do país. Eric Hobsbawm (1991) lembra que a base do nacionalismo é o “amor” à ideia de Pátria, o orgulho de pertencer àquela comunidade. Como o Brasil poderia formar uma Nação a partir de um “complexo de inferioridade”, da vergonha associada ao fato de ser brasileiro? O primeiro passo para a invenção da nacionalidade era inverter a lógica interpretativa feita até então, criando novas formas de enxergar o “problema brasileiro” que, como foi dito, naquele momento era o “mestiço”.

Em “O Mistério do Samba” (2007), o antropólogo Hermano Vianna defende que intelectuais, governo e povo esperavam esta fundamentação teórica para se sentirem parte de um todo e construir *um* Brasil. O argumento que todos aguardavam veio em 1933, com o lançamento de *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. O livro foi responsável pela inversão valorativa da mestiçagem a partir de uma análise cultural (e não mais racial) das relações sociais no Brasil colônia. Desta forma, as ambiguidades incômodas da coexistência do elemento branco opressor com o negro escravo na estruturação da Nação eram naturalizadas sob a ótica das trocas culturais que diferenciavam o brasileiro do europeu, mas sem inferiorizá-lo.

De degenerativa e causa dos grandes males nacionais, a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalistas etc.) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade. (VIANNA: 2007, p. 76)

Para Renato Ortiz, o ponto fundamental da obra de Freyre é a reelaboração feita das teorias do final do século XIX, o que não representaria uma ruptura ideológica de fato, mas uma resposta à “demanda social”. Com a reinterpretação das já mencionadas ambiguidades brasileiras, é possível visualizar uma Nação composta culturalmente pela mescla de casas-grandes e senzalas, de sobrados e mucambos. O que, no passado, inviabilizava a existência de uma civilização quando consideradas as implicações raciais, passou a ser justamente a característica que formava e diferenciava a Nação, entendendo-a sob a ótica cultural. Embora Freyre estivesse longe de ser um defensor da “causa negra”, a antiga hierarquia científica das três raças deixa de existir e, como afirma Hermano Vianna, “o brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses” (2007, p. 63).

Com isso, Ortiz conclui que

o mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem [...] ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (ORTIZ: 1985, p. 41)

Esta visão se adequava perfeitamente às expectativas do governo que assumiu o controle político do Brasil após a chamada Revolução de 30. Do início do século anterior até o final dos anos 20, a principal preocupação das elites políticas era a manutenção da economia cafeeira. Para isso, arranjos eram feitos no sentido de preservar o controle político nas mãos dos representantes das principais potências econômicas do país: Minas Gerais e São Paulo (o Rio de Janeiro, como capital federal, era a expressão simbólica do poder). A centralidade política do Brasil desagradava a outros estados que, vez ou outra, tentavam unir forças para alterar a ordem política instaurada.

A grande questão da Revolução de 30 (instaurada pelas forças políticas do Rio Grande do Sul, com apoio de diversos estados do Norte e Nordeste do país, quando o candidato da oposição, Getúlio Vargas, perdeu as eleições presidenciais para o candidato governista, Júlio Prestes) foi o fato de o movimento não ter caráter separatista, propondo o fim de um modelo político centralizado para uma nova concepção de Federação, em que os estados seriam menos independentes e mais submissos ao governo federal. Embora em 1930 os revolucionários não tivessem uma base nacionalista para justificar social e culturalmente suas novas pretensões políticas, pouco tempo depois, Gilberto Freyre forneceria a Getúlio Vargas (1882 – 1954) a matéria-prima para criar o nacionalismo brasileiro e, pela primeira vez na história do país, um projeto amplo de Estado-Nação.

A importância de *Casa-Grande e Senzala* ainda vai além de seu conteúdo: o impacto causado e sua aclamação pela intelectualidade formam uma dimensão exterior ao livro que, talvez, seja um dos principais fatores para sua relevância histórica na construção da nacionalidade brasileira. Em “O Mistério do Samba”, Vianna traz comentários de intelectuais da época na tentativa de dimensionar o que representou o lançamento do livro para os brasileiros dos anos 30. Jorge Amado retrata o momento como “uma explosão, um fato novo, alguma coisa como ainda não possuíamos e houve

de imediato uma consciência de que crescêramos e estávamos mais capazes. Quem não viveu aquele tempo não pode imaginar sua beleza”. Monteiro Lobato é apoteótico: “qual o cometa Harlley, irrompeu nos céus de nossa literatura o *Casa-grande e senzala*”.

Esses relatos, feitos com os artifícios da memória que dá significado ao passado, servem para aumentar a importância da obra de Freyre, auferindo ao autor uma condição de inventor da brasilidade, como se com seu livro o Brasil tivesse sido descoberto. Na posição de mais um mito de fundação brasileiro, a proposta de *Casa-Grande e Senzala* é tida como fruto da “genialidade” de seu autor, que viu a “verdade” onde ninguém antes a havia enxergado. Um dos responsáveis, talvez o principal deles, pela elevação de Freyre ao status de fundador do Brasil é Antônio Cândido. Em um famoso artigo de 1967 (que serviu como prefácio à reedição de *Raízes do Brasil*), Cândido define o marco de transição do pensamento de Brasil arcaico para o Brasil moderno: os lançamentos de *Casa-Grande e Senzala* (1933), *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1936) e *Formação do Brasil contemporâneo* (PRADO JUNIOR, 1942).

Os três livros tratam da “questão brasileira” e, nas palavras de Cândido, trazem “a denúncia do preconceito de raça, a valorização do elemento de cor, a crítica dos fundamentos ‘patriarcais’ e agrários, o discernimento das condições econômicas, a desmistificação da retórica liberal.”, ou seja, eles rompem com tudo o que definia o Brasil no final do século XIX e início do século XX e abrem caminho para a nova Nação. Mais de quatro décadas após a publicação do artigo de Cândido, a ideia dos três autores como sendo os pais fundadores do Brasil moderno continua presente na formação intelectual dos universitários do país.

É importante observar que *Casa-Grande e Senzala* não eleva o mestiço como sendo o verdadeiro brasileiro, já que Gilberto Freyre não se refere a qualquer mestiço, suas considerações são relacionadas à miscigenação do português branco com o negro escravizado: o mulato. Este mestiço é diferente, por exemplo, do mestiço de Sérgio Buarque de Holanda (o bandeirante paulista não-ocioso, mais ligado aos espanhóis que aos portugueses) ou do mestiço messiânico de Euclides da Cunha (o caboclo do sertão nordestino). Sobre este fato, Hermano Viana considera que

A mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher, entre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil, aquelas que melhor se



enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional. (VIANNA: 2007, p. 70)

Mais uma vez é possível notar como a definição de uma identidade nacional é fruto de uma disputa de poder. Neste caso, a disputa englobava ainda a dimensão do “urbano  $\times$  rural”, que, no Brasil, era carregada de significado e traduzida em uma luta do artificial (a cidade) contra o autêntico (o campo). No início do século XX o ambiente urbano começa a ganhar destaque nos debates da identidade nacional brasileira, como aponta Vianna, e o elemento humano relacionado à urbanidade era justamente o mulato, o mestiço de Gilberto Freyre. É assim que os elementos culturais relacionados ao mulato da cidade (não mais Recife, mas o já moderno Rio de Janeiro, a capital política e cultural do país<sup>7</sup>) passam a ser as características da nacionalidade, enquanto que a cultura dos outros mestiços passa a ser associada ao regional, ao folclórico.

*Casa-Grande e Senzala* permite, pela primeira vez, que a cultura relacionada a determinado grupo social seja internalizada pelo povo e ritualizada, como sendo parte de um mesmo passado histórico, da origem de qualquer brasileiro. Para que isso se desse, de fato, foi preciso que os símbolos nacionais fossem exaustivamente divulgados até se tornarem naturais em todo o território nacional, com o auxílio da comunicação de massa realizada através do rádio. O novo governo, empenhado em criar e difundir a nacionalidade no imaginário popular, passou a trabalhar a noção de “nós” em seus projetos de Estado.

Neste sentido, é possível afirmar que o projeto político, cultural, econômico e social de Getúlio Vargas para o Brasil permitiu que o ideal nacional fosse aceito por aqueles definidos como brasileiros. A Era Vargas se preocupava tanto com a construção do nacional que até mesmo a alfabetização das crianças se dava por cartilhas que explicavam o que era ser um “bom brasileiro”<sup>8</sup>. A definição era, portanto, pedagógica e

---

<sup>7</sup> Embora Gilberto Freyre tenha deixado claro sua admiração nostálgica pelos mulatos cariocas “produtores da verdadeira cultura brasileira” em diversos artigos e até mesmo em seu diário pessoal, *Casa-Grande e Senzala* retrata especificamente a colonização portuguesa em Pernambuco. Mesmo que este modelo seja associado a todo o Brasil colonial, a realidade de casas-grandes e senzalas não existiu em todo o país e já se sabe que a vida da maioria dos escravos não era semelhante à representação feita por Freyre. A adaptação do mulato de Pernambuco para o carioca é um exemplo de como a identidade nacional é criada e suas fundamentações são moldadas para se adequar aos projetos dominantes.

<sup>8</sup> A cartilha escolar “O Brasil é bom”, lançada em 1938 (e recuperada por Maria Helena Capelato [1998]), trazia em lições as razões para o Brasil ser um bom país para se viver e as explicações de quem era o brasileiro e o que era a Nação. A lição 2, por exemplo, ensina que “Um bom brasileiro ama o seu país. Trabalha pela grandeza do Brasil. [...] Um operário é um bom brasileiro? Sim, menino, o operário é um

a tendência repressora do governo (principalmente após o golpe de 1937, que deu origem à ditadura do Estado Novo) obrigava todos a seguirem o padrão de brasilidade imposto.

O forte aparato ideológico de Vargas se valeu dos estudos dos mais importantes intelectuais da época para conhecer todas as características associadas à brasilidade e reelaborá-las de acordo com os interesses políticos de então. É assim que, por exemplo, o mesmo brasileiro antes visto como preguiçoso e indolente (características vistas como inerentes à formação racial) passa a ser o trabalhador. A base cultural associada às duas visões é a mesma, mas Vargas reinterpreta o fenômeno, colocando a si mesmo como o maior exemplo de brasileiro, de trabalhador e de malandro (cujo conceito passa de enganador, criminoso, avesso ao trabalho, para “esperto”), um personagem perfeito para modernizar o Estado-Nação. Ocorre no Brasil uma transformação cultural profunda, resultado de um projeto consciente de mudança de mentalidade de toda a população (já que quem se recusasse a mudar, teria que lidar com o aparelho repressor do Estado).

A produção cultural parece, à primeira vista, comprar o discurso oficial e a representar o ideal nacional em todas os ambientes. A música popular adota a temática nacional em suas letras e até as melodias eruditas parecem retratar o “Brasil, grande Nação”. O cinema se torna um forte propagandeador do ufanismo nacionalista, exaltando as belezas naturais e culturais brasileiras<sup>9</sup>. O Brasil passa a ser motivo de orgulho e a ser exportado em forma de discos, apresentações de grupos musicais, números de dança e pratos típicos (típico daquele brasileiro mulato, carioca, feliz em

---

bom brasileiro, porque é um brasileiro que trabalha. [...] Hoje, todos os brasileiros são iguais. O patrão e o operário são do mesmo tamanho. O Estado, isto é, o Brasil, é que é maior que ambos.” A lição 10 apresenta a personificação do Estado-Nação, Getúlio Vargas, às crianças e ainda diz quem não é desejável ao país: “O Chefe da Nação (...) é um homem que trabalha. E trabalha mais que todos, porque trabalha pelo Brasil. O Presidente é um homem modesto, de vida simples, sem ostentações. Exerce o governo por força de uma *predestinação* e porque gosta de trabalhar pela grandeza do Brasil. [...] Só não são úteis à Pátria os ociosos, os derrotistas e os boateiros. Esses são inimigos da Pátria. Ocioso é o que não trabalha. *Derrotista é o que diz que o Brasil não é bom*. É mentiroso, e mentiroso também é o boateiro, que conta histórias falsas com o simples intuito de provocar dissídios no seio da *grande família feliz dos brasileiros*. Esses são maus brasileiros.”.

<sup>9</sup> A aceitação do novo modelo de Brasil e de brasileiro não foi natural ou passiva. Houve reação, crítica, rejeição e até mesmo aceitação com a garantia de posterior favorecimento político. Este tema será abordado no próximo capítulo, com a análise da relação entre identidade nacional e música brasileira.

sua esperteza e condição de grande trabalhador, que talvez não existisse mas ainda assim era o espelho de toda a Nação).

É diante de um Brasil às vésperas de se tornar uma ditadura militar de tendência fascista, com perseguição ideológica e censura cultural/intelectual, que Sérgio Buarque de Holanda publica suas impressões sobre a formação do brasileiro. A tentativa de criar uma representação de brasileiro trabalhador ou brasileiro raça do futuro, por parte do governo federal, antes mesmo do Estado Novo, é desmistificada pelo “homem cordial” de Holanda. O autor usa as relações sociais de portugueses antes e durante a colonização brasileira como pano de fundo para compreender e ilustrar as relações que pautavam o mundo político de sua época: é nas raízes brasileiras que Holanda busca as explicações para “o caráter” do povo brasileiro.

Holanda (1995, p. 85) afirma que “A família patriarcal fornece o grande modelo por onde se hão de calcar, na vida política, as relações entre governantes e governados, entre monarcas e súditos”. Isto quer dizer que as relações familiares (patriarcais) são estendidas ao Estado, rompendo as barreiras burocráticas de modo a deixar que a ordem privada determine as normas da ordem pública. É a indistinção ou a apropriação do público pelo privado que caracteriza o “homem cordial”, o brasileiro. A cordialidade é a característica daquele que aproxima de si todas as questões que deveriam ser tratadas (ou que são tratadas por outros povos) com distanciamento social, tornando-as familiares.

Esta característica tão brasileira, na visão de Holanda, é uma herança dos povos ibéricos, já empenhados em cultivar a individualidade sobre a coletividade antes mesmo de chegar às Américas. Ao português, Holanda dá a qualidade de “plástico”, adaptável, moldável desde que tenha oportunidade de “fazer a vida” sem grandes esforços. Também relacionado ao homem cordial, este português procuraria sempre a maneira mais fácil de solucionar problemas e se afastar da maldição do trabalho. O autor diz que para o português, “o ócio importa mais que o negócio e a atividade produtora é, em si, menos valiosa que a contemplação e o amor”. Ao brasileiro, herdeiro de toda esta formação cultural, caberia o título de raça ociosa, personalista e avessa a qualquer tipo de convenção ou regra social. Era esta visão de brasilidade que o Estado Novo de Getúlio Vargas, iniciado no ano seguinte à publicação de *Raízes do Brasil*, queria reinterpretar.

O fim da Era Vargas (com o suicídio do então presidente no ano de 1954) não encerrou a identidade nacional construída em seu governo. A ritualização da ideologia e as identificações naturalizadas no imaginário popular foram o principal legado de Getúlio para a consciência brasileira. Mas as novas emergências e transformações sociais dos anos 50 fizeram com que, mais uma vez, a elite intelectual se lançasse na busca da nova e “verdadeira” brasilidade.

A fundamentação teórica passa a ser o marxismo e o principal critério de análise se torna o conceito de “alienação cultural” trabalhado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). O Instituto reunia a intelectualidade dos anos 50 e buscava compreender o Brasil para formar um pensamento pátrio. Diante do cenário internacional, marcado por revoltas populares na Ásia e na África, o ISEB propunha que uma cultura verdadeiramente nacional só poderia existir quando houvesse, de fato, a independência com relação à “metrópole cultural”. Desta forma, era preciso desalienar a cultura brasileira e, a partir daí, recriar a Nação com bases no próprio Brasil e não mais na importação cultural, o que transparecia no Brasil a situação de país ainda colonizado. A atuação do ISEB se deu, principalmente, de 1956 a 1961, nos anos do governo Juscelino Kubitschek (1902 – 1976) e, embora o Instituto fizesse parte do Ministério da Educação e fosse financiado pelo governo federal, sua produção intelectual era independente (apesar de que, inevitavelmente, algumas propostas de desenvolvimento, ideal nacional e modernidade viessem a calhar para a ideologia oficial).

Neste momento houve no Brasil a criação de uma “arte política”, desenvolvida pelos chamados Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Os CPC tinham o objetivo de criar uma arte engajada, alterando o significado de “popular”, até então relacionado a expressões “folclóricas”, para “produzido pelo povo”. Embora o CPC fosse constituído principalmente por estudantes de classe média, suas produções foram consideradas populares porque se voltavam para o “povo”, buscando compreender como ele era formado e o que o definiria, na tentativa de afastar a cultura brasileira da cultura de massa e da “inautenticidade da indústria cultural”. As ideias do CPC influenciaram a produção cultural brasileira no teatro, cinema e música criando a ideia de que a cultura popular brasileira só seria verdadeira quando feita pelo povo, para o povo e com a linguagem do povo (fosse o que fosse esse “povo”).

Toda a liberdade intelectual e ideológica do final dos anos 50 e princípios dos anos 60 acaba com o Golpe Militar de 1964. O Brasil sofre profundas transformações

em todos os setores, de política a cultura, atingindo, mais uma vez, o ideal nacional. Em 1966 o governo cria o Conselho Federal de Cultura (CFC), em substituição ao antigo Conselho Nacional de Cultura de Vargas (a intenção, velada, era justamente apagar o nacional varguista e criar um novo nacional sob novas bases), reunindo diversos artistas e intelectuais conservadores relacionados com a “questão nacional” (entre eles está Gilberto Freyre, Afonso Arinos, Ariano Suassuna e João Guimarães Rosa). O objetivo do CFC era elaborar uma cultura oficial para que o país conseguisse dar unidade ao território (unidade ameaçada desde o suicídio de Vargas e mantida, mais uma vez, com a força do Exército, o que servia de desculpa para a militarização do Estado). Os intelectuais do CFC concluem que a verdadeira identidade nacional já havia sido construída com a contribuição das diversidades regionais e com a mistura de brancos, índios e negros. Mais uma vez o conceito de miscigenação surge como instância máxima de definição do nacional levando a crer que a formação da identidade já havia sido feita em um passado distante, que deveria ser resgatado e preservado para a manutenção da cultura brasileira<sup>10</sup>.

O ideal do CFC servia muito bem de base teórica ao governo, embora, na prática, o regime militar tenha sido decisivo na passagem de uma cultura brasileira localizada para uma cultura de mercado, como lembra Renato Ortiz. O avanço da comunicação de massa e o incentivo do governo para a produção da cultura nacional fez com que esta se tornasse cada vez mais um bem de consumo, comercializado em todo o país. A ideia de democratizar a cultura, proposta pelo CFC, era realizada dentro dos padrões democráticos do governo: levar a todos a possibilidade de produzir e consumir a verdadeira cultura brasileira. A definição de “verdadeira cultura brasileira” era precisa

---

<sup>10</sup> Em “Brasís, Brasil, Brasília” (1968), Gilberto Freyre se vale da antiga ideia de mestiçagem de *Casa-Grande e Senzala* para analisar o Estado-Nação nos anos 50-60 e sugerir soluções para resolver “problemas gerais de pluralismo étnico e cultural”. A visão do CFC é retratada neste livro, mostrando que as diversidades regionais não inviabilizam a existência de uma Nação unitária. Na página 167 Freyre diz que “O exemplo brasileiro é todo ele no sentido de ser possível a um moderno sistema de civilização ser uno e plural; integrativo no essencial de seus objetivos nacionais; e regional em suas expressões de cultura e de existência”. O símbolo desta brasilidade seria a nova capital, Brasília, que trazia a “perspectiva de um Brasil verdadeiramente interregional no seu modo de ser Nação una e, ao mesmo tempo, plural: um Brasil feito de Brasís”. A própria ideia de mestiçagem é novamente defendida por Freyre, fundamentada na necessidade que a colonização de uma nova terra impunha aos povos coexistentes de deixarem suas antigas identidades de lado e construírem, juntos, uma nova identificação que mantivesse as principais características de cada grupo étnico-social fundante e, ao mesmo tempo, incorporasse as características dos outros grupos, formando um “mestiço uno e plural”.

neste momento: os militares tinham decretos e órgãos públicos para tornar uma expressão cultural oficial ou não.

Com o fim da Ditadura Militar em uma época em que todo brasileiro já parecia saber o que o fazia ser brasileiro, quando o nacionalismo e a dimensão do nacional já estavam muito bem sedimentados no imaginário popular, e, principalmente, quando não havia mais uma necessidade política de preservar a Nação (já consolidada), a questão nacional saiu do centro das atenções de governos e intelectuais para dar lugar a novos questionamentos políticos e sociais.

Os novos posicionamentos já partem de uma ideia definida do que é o povo brasileiro e do que é o Brasil, porque o país na condição de “comunidade imaginada” já se ritualizou no início do século XX com a internalização e reconfiguração simbólica de diversas características culturais. A criação de uma tradição brasileira e o reconhecimento de características comuns por pessoas de todas as regiões do país reafirmaram e naturalizaram a comunidade imaginada, conferindo-lhe status de “realidade”. A ritualização foi feita (ou percebida) em inúmeros aspectos culturais. A canção popular enquanto aspecto central deste processo é o assunto do próximo capítulo.

### 3 História das ideias da Canção popular brasileira

O processo de criação de símbolos nacionais e de uma cultura brasileira que integrasse o país de norte a sul teve como máxima expressão musical a configuração *definitiva* da “sonoridade brasileira” no formato Canção, no início do século XX. Segundo o músico e linguista Luiz Tatit (2004), foi um processo de musicalização da própria oralidade popular que levou a Canção a ser a “música brasileira por excelência”, uma vez que sua linguagem, próxima da fala cotidiana, aproximava a arte do público e criava a identificação que faltava às outras possibilidades musicais.

A Canção se diferencia dos demais formatos musicais, à primeira vista, por sua constituição básica que integra “melodia e letra”, como partes indissociáveis na formação do conteúdo sonoro. Mas há ainda (pelo menos) um terceiro elemento fundamental para a distinção do formato: a performance. Em “O campo da Canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas” (2007), Gil Nuno Vaz identifica a formação da Canção pela conjugação de três elementos: o movimento (gesto corporal), o canto (gesto musical) e a fala (gesto verbal).

É altamente provável que a Canção tenha emergido, historicamente, da necessidade de conjugar toda a potencialidade expressiva do corpo humano (abrangendo o Canto, a Fala e o Movimento), de modo o mais autônomo possível, em um campo expressivo mínimo, para cumprir uma função específica, como o acalanto, por exemplo. (VAZ: 2007, p. 21)

Vaz defende que a criação da Canção nos mais diversos ambientes está associada às necessidades de um grupo, ou aos usos e costumes sociais.<sup>11</sup>

Já o historiador Marcos Napolitano (2005) entende o surgimento da Canção Popular não como condicionada a sua finalidade, mas como fruto de um contexto histórico datado. O momento de emergência seria o século XX, quando as condições

---

<sup>11</sup> Gil Nuno Vaz analisa a Canção a partir do conceito de campo sistêmico, onde o “campo Canção” seria formado pela interação dos elementos sonoros que o constituem e pela interação destes com outros campos sistêmicos, interferindo e sofrendo interferência destes. Isso criaria uma relação continuísta entre a realidade física (a materialização da Canção) e a realidade abstrata (enquanto significação ou dimensão mental do sonoro). Para este trabalho, a importância destas considerações está na possibilidade de a Canção existir além da materialização enquanto partitura ou execução sonora, elevando o ouvinte ao status de participante do processo que lhe dá origem e, além disso, para a dimensão relacional e contextual da Canção que possibilita a interação entre o universo musical e a realidade histórica.

tecnológicas e sociais tornaram possível sua existência. Napolitano considera que o nascimento da Canção Popular está associado aos processos de urbanização, ao avanço da indústria capitalista e ao desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação de massa e das técnicas de fixação. Seu formato fonográfico estaria ligado também ao padrão de 32 compassos, ao mercado urbano e “à busca pela excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...)” (2005, p. 11).

Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. (NAPOLITANO: 2005, p. 12)

A relação da música popular com a cultura urbana resultou em novas formas de audição, sendo possível “experienciar” a música não apenas em concertos, mas de maneira individual/isolada (através dos gramofones) e em reuniões sociais que se desenvolviam em torno da dança de salão. Ou seja, para Marcos Napolitano, a música popular era fruto do novo mercado de música (editoras, gravadoras e o mercado de gramofones) e se firmava enquanto entretenimento das novas classes urbanas.

Estas duas características foram a base das reflexões do filósofo alemão Theodor Adorno sobre a música popular. Para Adorno (1941), a dimensão mercadológica da nova música urbana fazia com que ela não fosse uma obra de arte e sim um produto industrial, como qualquer outro inserido na lógica produtiva do sistema capitalista. Para o público, a recepção não se daria de modo contemplativo e interpretativo como ocorria com a “música séria”, assim denominada pelo filósofo, mas sem reflexão ou reação. Adorno acreditava que as “massas urbanas”, cuja vida estava associada inteiramente à condição de proletário, buscavam na música popular uma “fuga”, apenas uma distração. Consciente disso, a indústria da música produzia e distribuía produtos padronizados, com os quais o público já estaria acostumado, evitando, assim, estranhamentos e, conseqüentemente, fortalecendo a identificação das camadas urbanas com o produto musical. Adorno considera que

Os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular. O tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho. É um meio ao invés de ser um fim. (ADORNO: 1941, p. 137)



Sobre o formato Canção, Adorno (1941, p. 133) diz que “a correlação entre letra e música é similar à correlação entre imagem e palavra na propaganda”, ou seja, a Canção seria uma maneira de tornar a música popular ainda mais comercial, uma vez que seu conteúdo textual a diferenciaria das demais produções, já que em linguagem musical elas são padronizadas. A letra, na visão de Adorno, permite que o público crie uma relação sociopsicológica com a Canção, devido à possibilidade de reproduzi-la (cantarolando, por exemplo) e, assim, criar uma sensação de que a música pertence ao ouvinte e de que este é ativo em seu processo de materialização. Além disso, o fato de o público de música popular, segundo Adorno, não conhecer a linguagem musical faz com que ele entenda a música apenas pela linguagem textual que, para as populações urbanas, é entendida como sua própria linguagem cotidiana. Deste modo, a Canção perde sua autonomia artística e ganha a função de traduzir os “desejos sociopsicológicos” dos ouvintes. Adorno entende também que a repetição<sup>12</sup> da execução das músicas populares cria um reconhecimento por parte do público que é suficiente para a compreensão da obra e este reconhecimento cria a outra dimensão do sentimento de identificação: o ouvinte pertence a uma coletividade que também se reconhece naquela Canção.

Estes apontamentos sobre as relações de identificação do público com a música popular retomam a ideia de Luiz Tatit (2008) sobre o processo de consagração do formato Canção como expressão musical brasileira: a musicalização da oralidade das populações urbanas. Em “O Século da Canção”, Tatit analisa as Canções a partir das dicções de seus intérpretes e da forma como as entonações linguísticas, próprias da fala cotidiana, são utilizadas pelos cancionistas brasileiros para construir uma melodia e, principalmente, para traduzir esta melodia em texto cantado. Segundo o autor (2008, p. 173), o “longo processo de musicalização da oralidade brasileira, iniciado na era colonial, mas desenvolvido intensamente nos grandes centros urbanos do século XIX e, em particular, no Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século seguinte”, representou também a passagem do canto com funções mágico-religiosas para o canto de entretenimento que funcionava como “crônica” da vida urbana. Muniz Sodré (1998,

---

<sup>12</sup> Theodor Adorno considera, também, que a repetição é a responsável pelos sucessos e pela padronização na reação à música popular. Conforme a execução de uma música é repetida nas rádios, o público passa a ter a ideia de que ela é um sucesso e, deste modo, a aceita. Assim, o próprio sucesso seria uma imposição do mercado e não uma escolha da audiência que reagiria a este processo apenas com a aceitação do *hit* imposto.

p. 43) lista os usos da Canção popular brasileira: “Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão [...] também os temas polêmicos ou de provocações, assim como os românticos”.

Em um país cuja grande maioria da população era analfabeta ou semi-analfabeta, as expressões culturais populares e as reações ao cotidiano não podiam se manifestar através da escrita (ou da fala baseada no sistema linguístico oficial). Deste modo, foi a oralidade popular e sua posterior cancionalização que permitiu que as camadas mais marginalizadas da população brasileira pudessem participar da construção intelectual e cultural da Nação.

Para Marcos Napolitano, até o início dos anos 30, a Canção popular teria sua consagração histórica não apenas no Brasil, mas em todo o mundo ocidental.

Alguns fatores, tecnológicos e comerciais, foram fundamentais para a consolidação deste processo, sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933). (NAPOLITANO: 2005, p. 19)

### 3. 1 Os bambas e o samba: a invenção do nacional

A origem da Canção popular brasileira é análoga à origem da própria Nação: influências de brancos europeus associadas às características culturais próprias dos povos de matriz africana. Luiz Tatit associa as diretrizes da sonoridade brasileira aos batuques negros e seu “canto responsorial” (espécie de diálogo de uma voz solo com um coro) com o acompanhamento melódico da viola branca (ou já mestiça). Assim, a ideia de miscigenação é, também, a base para a explicação da música brasileira.

Pesquisadores atribuem à *modinha* a primogenia da canção brasileira. Seu principal nome, Domingos Caldas Barbosa, seria o precursor de uma canção com fortes traços da música erudita europeia, mas já apresentando importantíssimas características populares em sua constituição. O historiador e crítico musical José Ramos Tinhorão (2010) define a *modinha* como sendo uma “maneira brasileira” de executar as modas ou canções portuguesas desenvolvida pelos mulatos das camadas populares do país. Segundo Tinhorão, a *modinha* teria iniciado o primeiro processo formal de troca musical do país com o exterior, sendo executada também em Portugal e tendo de lá,

voltado carregada de elementos operísticos derivados da tradição italiana. É assim que o primeiro gênero musical brasileiro libidinoso é ressignificado e passa a ser o gênero das festas dos salões da Corte. A influência melódica desta música de salão nos batuques e cantos da senzala, principalmente sob os gêneros *lundu* e *maxixe* dariam base ao surgimento de uma canção popular nacional, de terreiros e salões.

Neste ponto, é importante ressaltar que embora a *modinha* fosse uma expressão musical da elite e os *lundus* estivessem presentes principalmente nas festas de negros escravos ou ex-escravos, as fronteiras culturais não são tão rígidas quanto podem parecer. As trocas culturais eram constantes e as sonoridades de um ambiente influenciavam o outro. Personagens importantes neste processo de trocas, faziam a mediação entre os diferentes grupos sociais, transitando com curiosidade (ou até mesmo naturalidade) entre salões a terreiros. Hermano Vianna (2007) atribui a estes mediadores culturais o papel de construir as bases de uma canção popular nacional com participação de elite e povo, de brancos e negros. Em “O Mistério do Samba” Vianna dá exemplos de importantes figuras da elite política e cultural brasileira de finais do século XIX e início do século XX (como Afonso Arinos e Prudente de Moraes Neto) que, apesar das aparências e da forte rejeição oficial ao que era associado ao negro, conviviam com os descendentes de escravos, frequentavam as festas populares e conheciam os músicos e as músicas destes ambientes.

O principal local onde ocorriam as trocas culturais entre a elite carioca e os negros libertos, nos primeiros anos do século XX, era a casa de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, situada ao lado da Praça Onze, no Rio de Janeiro. Tia Ciata era mulata, baiana, casada com um médico negro (respeitado pela elite política de então, chegando a ser chefe de gabinete do chefe de polícia do governo Wenceslau Brás), muito prestigiada pelos boêmios, artistas e intelectuais de sua época. Tia Ciata, assim como muitas negras baianas, habitava um grande casarão na Cidade Nova do Rio de Janeiro (local que sobreviveu à reforma urbana do prefeito Pereira Passos em 1910), onde fazia festas para celebrar a cultura e a religiosidade de seus antepassados. Nestas reuniões era possível encontrar comida baiana, sessões de Candomblé e as mais *típicas* expressões da música brasileira, da *modinha* à *batucada*.

Muniz Sodré, em “Samba, o dono do corpo” (1998), oficializou a imagem do surgimento (ou do mito de fundação) da Canção popular brasileira, na casa da Tia Ciata (visão difundida por José Ramos Tinhorão em “História Social da Música Popular

Brasileira” e adotada, desde então, como “verdade inaugural” da musicalidade do país), fazendo analogia à ocupação espacial dos cômodos pelos artistas e gêneros musicais.

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus ‘biombos’ culturais na sala de visitas. (SODRÉ: 1998, p. 15)

Sodré associa à posição social do marido de Tia Ciata e as suas boas relações com figuras importantes da elite brasileira, o fato de em tempos de perseguição à cultura negra, associada à vadiagem, a casa ser um terreno livre para a cultura que estava nascendo. As inevitáveis trocas de elementos musicais entre os frequentadores das casas das tias (simbolizadas pelas trocas culturais entre os “cômodos” do casarão de Tia Ciata) deram a base para a configuração da futura música nacional: o samba. Embora o termo já fosse usado para designar músicas, danças, reuniões e etc., tanto na África quanto na Bahia escravagista, o conceito atual de *samba* começaria a se formar com a atitude pioneira de Ernesto dos Santos (o Donga) ao registrar em seu nome no ano de 1916, sob o gênero “samba”, uma canção produzida coletivamente em uma das festas de Tia Ciata: *Pelo Telefone*.

A importância desta Canção reside em dois fatos principais: a oficialização do samba como gênero musical e o início da consciência de “mercado” e autoria musical nos artistas populares das casas das tias baianas. A polêmica sobre a criação coletiva de *Pelo Telefone* (até mesmo Tia Ciata, mais tarde, reivindicou participação na autoria do samba) fez com que aqueles músicos que até então utilizavam a música apenas para criar jogos e brincadeiras entre amigos, percebessem que havia uma dimensão comercial naquilo que estavam produzindo (tanto é que figuras ilustres da sociedade carioca iam às casas das tias para ouvi-los cantar e tocar).

Napolitano entende o registro de *Pelo Telefone* com o rótulo de samba como sendo um gesto comercial e simbólico:

[...]comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de

autoria (na Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo da [gravadora] Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para “além do grupo social original”. (NAPOLITANO: 2005, p. 50)

Tatit (2008, p. 122) acredita que “O aceno da Casa Edison aos instrumentistas que não se julgavam músicos e aos versejadores que não se julgavam poetas abalou o modo de vida do grupo e até o coleguismo que reinava no meio boêmio”.

Da chamada “primeira geração” do samba (onde estavam Donga, Pixinguinha e João da Bahiana) para a formação do samba moderno (mais próximo do sentido e da sonoridade atual) no Estácio de Sá e nos morros cariocas, no final dos anos 20 e início dos anos 30, muitas mudanças sociais, políticas e econômicas ocorreram em todo o país, mas, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, no ano de 1927 houve significativa melhora nas condições de gravação fonográfica, com a criação da técnica de gravação elétrica. Essa verdadeira revolução tecnológica no mundo da música fez com que novas gravadoras se instalassem no Rio de Janeiro.

Até 1928 existia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano seguinte, 1929, é a vez da Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e todas precisando de novos músicos para completar seus *casts*. (VIANNA: 2007, p. 110)

Em segundo lugar está a expansão do rádio no Brasil, com a criação de emissoras comerciais que adotaram a canção popular em sua programação musical (a primeira rádio brasileira inaugurada em 1923 por Roquette Pinto, um dos intelectuais que no século XIX buscava soluções para o atraso do Brasil, transmitia exclusivamente músicas eruditas e palestras culturais). A importância do rádio como pólo propulsor da canção popular só se deu, de fato, após a Revolução de 30 e, principalmente com a criação do *Programa Casé* (em 1932), líder de audiência, e da Rádio Nacional que mesclava música popular com os discursos e mensagens oficiais do presidente Getúlio Vargas. Neste ponto é preciso recordar que, de 1917 para 1930, o Brasil transitava da República Velha federalista para a República de Vargas com tendências centralizadoras e tinha no Estado o esforço principal para encontrar a cultura nacional.

Tanto as novas rádios quanto as novas gravadoras precisavam de novos artistas. Isto, associado ao interesse e ao incentivo político-cultural de busca pelas “coisas brasileiras” fez com que os já bem relacionados sambistas do morro e do Estácio

tivessem a oportunidade de levar sua música para os discos e as ondas sonoras, na grande maioria das vezes vendendo seus sambas para os intérpretes do momento (principalmente Francisco Alves e Mário Reis). Hermano Vianna considera essa associação de eventos contextuais a chave para a compreensão da elevação do samba moderno (ou samba de morro) ao status de música nacional.

No que concerne ao processo criativo dos sambistas, a antiga coletividade das rodas de samba das casas das tias foi substituída pelas parcerias (e disputas) nos botequins do mangue e do centro da cidade. A forma de se divulgar música passou das festas caseiras para os discos e as rádios. A própria linguagem estava sendo alterada pela nova realidade comercial, uma vez que as mais modernas técnicas de gravação ainda não eram suficientes para captar os batuques que sempre deram ritmo aos sambas e, por isso, as novas produções, com fins comerciais, passaram a valorizar muito mais a voz (e, logo, a letra) e os instrumentos de corda e sopro do que os instrumentos de percussão ligados à tradição negra baiana/africana.

Para Luiz Tatit, com as mudanças na linguagem musical, os músicos

Estavam solucionando seus problemas pessoais [transformando a diversão em ganha-pão] e, de passagem, inaugurando a maior expressão artística de consumo do país. Só que ninguém admitiria nesse período o nascimento do que hoje chamamos canção brasileira. (TATIT: 2008, p. 136)

Isso se deve ao fato de que o contexto político ao qual eles estavam inseridos buscava as raízes brasileiras na tradição cultural. Era preciso crer que o novo samba que acabava de nascer no Estácio já fazia parte da história daquele povo, ou seja, os bambas da canção foram a matéria-prima utilizada para inventar a tradição musical brasileira.

O processo de nacionalização do samba precisava ainda de alguns ajustes: era preciso que ele deixasse de pertencer aos malandros vadios do Estácio e dos morros cariocas e passasse a ser o samba de todo “bom brasileiro”. Isto para o Estado. Na visão dos artistas, o samba precisava ressaltar suas origens, lembrar suas raízes autênticas e não se perder diante das influências estrangeiras. Por mais estrangeiras que fossem essas raízes.

Do lado da “malandragem”, muitas canções ressaltam os “bacharéis do samba” ou deixam claro quais são os berços do gênero musical<sup>13</sup>. Do lado do governo, muitas medidas tentaram tornar oficial aquele samba que apresentasse um conteúdo nacionalista (ressaltando as belezas da natureza ou do povo brasileiro, os valores do trabalho e a “regeneração”). Entre elas estão os incentivos financeiros aos artistas ou Escolas de Samba que adotassem os motivos nacionais no conteúdo textual das canções e as novas regras que facilitavam a abertura de rádios comprometidas com a divulgação destas canções. Esses incentivos atraíram até mesmo outros grupos sociais, levando artistas das classes médias e médias altas do Rio de Janeiro (e de outras cidades que, invariavelmente, acabavam se mudando para o então centro cultural do país) a produzirem samba.

A política nacionalista do governo Vargas e o entusiasmo criado com relação ao futuro da Nação (mesmo antes do Estado Novo, mas principalmente após o golpe de 1937) tornaram favorável o contexto para a criação de canções como *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso, 1939), *Cabaret no morro* (Herivelto Martins, 1937) ou *Brasil Pandeiro* (Assis Valente, 1941), todas exaltando as novas qualidades encontradas na Nação.

A Canção de Herivelto Martins é um grande exemplo do processo de “saneamento” que o samba sofreu no governo Vargas. O personagem, nascido e criado na orgia, aos poucos começa a desgostar da vida da malandragem e não se reconhece mais nas práticas comuns aos malandros do morro, considerados incivilizados. Um exemplo para o entusiasmo com o pertencimento à Nação é a Canção *Eu gosto da minha terra* de Randoval Montenegro, mais conhecida na interpretação de Carmem Miranda:

Deste país tão formoso, eu filha sou, vivo feliz  
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país  
Sou brasileira, reparem no meu olhar que ele diz  
E o meu sambar denuncia, que eu filha sou, desse país!

Sou brasileira, tenho feitiço  
*Gosto do samba, nasci pra isso*  
*O foxtrot, não se compara*

---

<sup>13</sup> *Doutor em samba* (1934) de Custódio Mesquita, *Sambista da Cinelândia* (1936) de Mário Lago e Custódio Mesquita, *Eu vou pra Vila* de Noel Rosa, *Feitiço da Vila* (1934) de Noel Rosa e Vadico, *O X do problema* e *Palpite infeliz*, ambas de Noel Rosa.

*Com o nosso samba que é coisa rara*

Eu sei dizer, como ninguém

Toda beleza que o samba tem

Sou brasileira, vivo feliz

Gosto das coisas do meu país!

Eu gosto da minha terra, e quero sempre viver aqui

Ver o cruzeiro tão lindo, no céu da terra onde eu nasci

Lá fora descompassado, o samba perde o valor

Que eu fique na minha terra, permita Deus, nosso senhor! [1930]

Carmem Miranda, portuguesa de nascença, talvez seja o maior símbolo de brasilidade criado nos anos 30 e que ainda hoje é ritualizado sempre que é preciso recorrer às raízes do Brasil. Representante da classe média branca do país, Carmem frequentava os mais famosos botequins do centro do Rio de Janeiro, acompanhava outros artistas (como Mário Reis e Francisco Alves) e intelectuais brasileiros (como Mário de Andrade e Manuel Bandeira) nas “aventuras” pelos morros cariocas e rodas de samba “de raiz”. Sua performance afetada era um enorme sucesso dentro e fora do Brasil, motivo pelo qual a cantora passou a ser enviada em todas as comitivas oficiais do governo para apresentar ao exterior as “coisas brasileiras”, além de ser figura cativa em qualquer produção cinematográfica feita no Brasil ou que falasse sobre o Brasil (aparecendo, inclusive nas animações de Walt Disney, após a criação do emblemático Zé Carioca: símbolo da identidade nacional brasileira aos olhos do “outro”)<sup>14</sup>.

A oficialização do samba como símbolo da Nação dentro de um projeto de Estado (devidamente contextualizado e ritualizado pelo “povo”) trouxe duas consequências imediatas para os sambistas. Uma, positiva, foi a profissionalização do músico: de vadio, ocioso e inimigo do progresso, passava a ser um profissional como outro qualquer, um trabalhador que contribuía para a construção do país. Embora carregada da ideologia dominante, esta profissionalização era importante porque criava ascensão social em um ambiente fadado à miséria. O profissional de música antes de

---

<sup>14</sup> As frequentes idas de Carmem Miranda aos Estados Unidos, suas aparições em filmes americanos falando e cantando em inglês e, principalmente, suas gravações de canções americanas no idioma estrangeiro fizeram com que muitos artistas e intelectuais se voltassem contra a cantora, afirmando que ela já não era mais o símbolo de brasilidade e que havia “se vendido” ao exterior. Em resposta às acusações Carmem lança *Disseram que eu voltei americanizada*, canção em que se vale de símbolos nacionais (como o breque do pandeiro, a cuíca, o ritmo, a batucada, as rodas de malandro e até um “camarão ensopadinho com chuchu”) para reafirmar sua condição inabalável de brasileira. Neste momento, era possível encontrar características concretas que diferenciavam o brasileiro do *outro*.



assim ser considerado (em sua grande maioria, já que havia exceções), se sustentava a partir da exploração de mulheres, do jogo ilegal e do tráfico configurando uma categoria à margem da sociedade e, portanto, alvo de repressão.

A outra dimensão, o lado perverso da oficialização do samba é a que diz respeito às manobras do governo para realizar uma mudança de mentalidade, interferindo no processo criativo e dando uma finalidade à criação artística: enaltecer o governo, o país e o povo que acabava de ser forjado.

Mas, mesmo com o forte aparato ideológico da ditadura do Estado Novo, a censura musical nos anos Vargas não foi tão evidente quanto viria a ser cerca de duas décadas depois. Em “Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo” (2005), o historiador Adalberto Paranhos conta o outro lado desta história: a resistência ao discurso oficial, “as vozes destoantes” do ideal nacional. Paranhos defende que nenhum governo é autoritário ou totalitário o suficiente para englobar toda a sociedade e eliminar os conflitos e ruídos próprios de qualquer convívio social. Deste modo, por mais bem planejado e orquestrado que fosse o projeto ideológico do governo Vargas, as reações seriam inevitáveis.

O importante a se considerar é que essas reações não se dirigiam ao samba como produto nacional, mas a qual nacionalidade ele representaria: a do malandro, “verdadeiro sambista”, ou a do trabalhador que renunciava aos prazeres da vida (entre eles a própria batucada) pelo trabalho? Adalberto Paranhos entende que até mesmo as vozes dissonantes da ideologia estatal entendiam que o samba era a música símbolo do Brasil e, a seu modo, contribuíram para a consagração desta ideia.

Artistas como Noel Rosa ou João de Barro (mais tarde conhecido como Braguinha), na visão de Paranhos, tinham traços nacionalistas em suas obras, porque viam no samba a “autenticidade” do Brasil e, por isso, buscavam defendê-los de certos “estrangeirismos”. É o caso, por exemplo, de *Não tem tradução*, samba em que o poeta da Vila diz que “essa gente hoje em dia que tem a mania de exibição, não entende que o samba não tem tradução no idioma francês. Tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de português”.

O projeto de brasilidade dos sambistas dos anos 30 e 40, baseado na malandragem, na esperteza, na forma fácil de ganhar a vida (na cordialidade de Sérgio Buarque de Holanda?) é representado em diversas canções do período. Em *O que será de mim* (1931) Ismael Silva e Nilton Bastos deixam claro que “Se eu precisar algum dia

de ir ao batente não sei o que será, pois vivo na malandragem e vida melhor não há”. Em *Tenha pena de mim* (1937) de Ciro de Souza, está a ideia de que o retorno do trabalho não compensa o sacrifício: “trabalho, não tenho nada, não saio do miserê. Ai ai meu Deus, isso é pra lá de sofrer”. Ícone do samba-de-breque, *Acertei no milhar* (1940) de Wilson Batista relata um sonho em que um trabalhador enriquece ao ganhar 500 contos no jogo e, antes de mais nada, abandona o trabalho. Em *Alegria* (1937) de Assis Valente, aparece sintetizada toda a ideia do samba como propulsor de felicidade para o povo brasileiro, a “minha gente” do sambista, além de sua analogia “natural” a prazer, inimigo do batente:

Alegria  
Pra cantar a batucada  
As morenas vão sambar  
*Quem samba tem alegria*

*Minha gente*  
*Era triste, amargurada*  
*E inventou a batucada*  
*Pra deixar de padecer*

*Salve o prazer*  
*Salve o prazer* [1937]

Os 15 anos que compreenderam o primeiro governo Vargas representaram a ascensão e a consolidação do samba como legítima música brasileira. Como foi mostrado, tanto o Estado quanto os artistas e o próprio mercado de música contribuíram para que este projeto fosse alcançado. Embora o samba tenha se originado como manifestação popular, as exigências da indústria cultural transformaram sua linguagem musical e as políticas culturais de um Estado autoritário acabaram modificando (ou dando uma direção ao) seu conteúdo textual. É assim que o samba deixa de ser de roda, dos morros, dos negros descendentes de escravos e etc., e passa a ser o samba das cidades, das rádios, dos discos, dos intérpretes brancos, do Brasil e do povo brasileiro.

### 3. 2 Novos projetos para a Canção

Com a definição da autêntica música brasileira já consolidada e aceita por artistas, público, intelectuais, mercado e Estado no final dos anos 30 e início dos anos

40, qualquer variação do modelo passou a ser vista como ameaça à tradição da cultura brasileira ou como expressão de baixa qualidade. O avanço da década de 40 levou ao desenvolvimento dos sambas dos rádios e dos sambas dos bambas do morro por caminhos distintos.

A expansão do espectro sonoro das rádios pelo país e o incentivo do governo para a criação de mais emissoras, aliados ao sucesso que o meio de comunicação conseguia alcançar em uma terra de iletrados, fez com que o mercado de música se tornasse ainda mais competitivo e importante no cenário nacional. Havia uma relação direta entre a indústria fonográfica e as emissoras de rádio: os artistas que alcançassem os maiores índices de venda apareceriam por mais tempo nos programas de rádio e, assim, passariam a vender ainda mais discos.

A programação musical nas rádios em meados dos anos 40 era composta por algumas sonoridades estrangeiras como o bolero, o tango, o cha-cha-cha e o *cool jazz*, os ritmos “regionais” (principalmente do sertão nordestino), os sambas de morro e uma nova variação do samba, mais romântica, que dominou as gravações e performances do período: o samba-canção.

A lenta expansão melódica dos sambas-canção e as letras sentimentais, talvez influenciadas pelos boleros e tangos latinos, fez com que a sonoridade da época ficasse marcada pelo que Luiz Tatit chama de “entonação passional”. As performances quase operísticas das cantoras e cantores do rádio com forte apelo sentimental se afastavam enormemente da dicção anterior, mais próxima do diálogo cotidiano, valorizando a sátira e o humor.

Cientes do grande sucesso que essas interpretações mais empostadas faziam juntamente com as músicas estrangeiras e os gêneros regionais, críticos, artistas e intelectuais ligados ao samba dos anos 20-30 iniciaram uma verdadeira jornada em busca do “passado”, da “autêntica música brasileira” que se perdia diante de tantas influências ameaçadoras. Os principais nomes deste movimento de invenção da tradição musical brasileira foram Almirante (antigo companheiro de Noel Rosa no “Bando de Tangarás” e um dos primeiros músicos a produzir sucessos para discos e rádio) e Lúcio Rangel (jornalista e estudioso da “música popular brasileira”).

Almirante, com trânsito livre nos mais importantes programas de rádio e jornais de grande circulação, iniciou uma campanha pública de recuperação da imagem de Noel Rosa (por ele considerado um ícone do verdadeiro samba) com palestras

culturais, festivais de música (onde recuperava também a importância histórico-cultural de Pixinguinha, Donga, Ismael Silva, Bide, Marçal entre outros bambas da canção), artigos, debates, entrevistas e onde mais pudesse levar sua campanha. Lúcio Rangel não ficava atrás, fez várias publicações sobre a “Era de Ouro” do rádio e da canção brasileira, chegando a criar, em 1954, a “Revista da Música Popular” que, dentro de uma estratégia de folclorizar o samba, lançou o novo pensamento musical brasileiro, de retomada das raízes populares.

O jornalista Lúcio Rangel, assim como os demais defensores da tradição cultural, acreditavam que a autenticidade da música brasileira pertencia a determinado tempo (anos 20-30), espaço (morro carioca) e grupo social (negros). Deste modo, a música brasileira só poderia se livrar da artificialidade conforme se reaproximasse destas características que configuravam o “autêntico”.

Apesar de não conseguirem influenciar o mercado musical e o gosto popular, estes nacionalistas engajados conseguiram influenciar o pensamento cultural do país, atentando para a “necessidade” de se preservar (ou repensar) a canção nacional. Neste período, o surgimento de um novo movimento musical feito por jovens da “alta classe média” carioca, influenciados pela sonoridade “limpa” do *cool jazz* viria complicar ainda mais o projeto de volta às origens da canção nacional.

A Bossa Nova nascia em um Brasil politicamente voltado para a “modernidade” (este conceito é reapropriado e ressignificado em cada momento histórico, portanto, o moderno do final dos anos 50 não era o mesmo moderno do início do século XX). O projeto nacional-desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek se ancorava na industrialização e na abertura do país ao capital estrangeiro, com a ideia de aproveitar a base que seu antecessor ideológico (pelo menos em teoria), Getúlio Vargas, havia deixado para que o Brasil finalmente pudesse ser o grande país da modernidade. Junto à depuração arquitetônica das retas da nova capital, os anos JK viram nascer uma depuração musical que rompia com as grandes interpretações operísticas do rádio dos anos 40 ou com o excessivo aparato rítmico dos sambas de morro.

Para Luiz Tatit, a Bossa Nova é um paradigma de depuração, recolhimento e triagem na música brasileira. O movimento conseguiu criar elementos sonoros (se apropriando do essencial do samba e do jazz) para usar nas canções apenas o mínimo melódico, rítmico e harmônico. Era assim que os bossa-novistas fugiam do

“extremamente passional”, das sobras e do exagero de antes e deixavam para a posteridade uma ideia de “intelectualização” ou “racionalização” da música popular brasileira que, mais do que sentida corporalmente, passava a ser pensada.

Por mais que os principais ícones do movimento Bossa Nova, João Gilberto e Tom Jobim, buscassem no samba a inspiração rítmica, o movimento “característico” da sonoridade brasileira, o (talvez) maior crítico de música brasileira os acusava de romper definitivamente com as raízes nacionais exatamente por alterar não um detalhe, mas o que considera a essência da sonoridade do país: o ritmo. José Ramos Tinhorão (1997) atribuía à pouca idade e ao distanciamento social dos jovens burgueses da Zona Sul do Rio de Janeiro com os negros dos morros e subúrbios cariocas, a incapacidade da Bossa Nova em sentir a batida brasileira e ir buscar nos Estados Unidos uma sonoridade que não pertencia à Nação. Até mesmo os nomes artísticos dos bossa-novistas eram alvos das críticas afiadas de Tinhorão: Johnny Alf, brasileiro e mulato, tentava esconder seu João Alfredo com um nome estrangeiro; Jobim, para se americanizar, escondia o brasileiríssimo Antônio atrás de um Tom desterritorializado.

Para outros estudiosos da música brasileira, Tinhorão não quis aceitar que a proposta musical do grupo de Tom Jobim não buscava romper com as raízes brasileiras, mas buscava, de forma consciente, um novo nacional mais adequado às questões que faziam parte do cenário brasileiro naquele momento. Não era por acaso que o samba se mantinha como influência bossa-novista e João Gilberto regravou os maiores sucessos do samba de raiz, de Ismael Silva a Dorival Caymmi com seu peculiar jeito de cantar que, para alguns, lembrava a dicção calma, limpa e bem articulada de Mário Reis.

Herdeiros da canção estilizada da Bossa Nova, a geração de músicos populares dos anos 60, período de grande tensão política (o que levava à necessidade de se retomar as características da nacionalidade), iniciaram um movimento musical em que o produto cultural serviria como instrumento político para definição de um posicionamento diante do contexto da época e partiria do auto-reconhecimento, da identificação “definitiva” com o nacional-popular. Surge então a “canção crítica”, a “canção engajada de protesto” ou, simplesmente, a *MPB*.

A MPB dos anos 60 se propunha aberta a tudo o que fosse genuinamente brasileiro: o samba de morro, as canções do sertão e a Bossa Nova. Para isso, a Bossa Nova vai perdendo, aos poucos, suas influências do jazz (mais camufladas entre as sonoridades populares) e se tornando mais nacional e, por outro lado, o antigo discurso

dos “folcloristas urbanos” dos anos 40 é retomado em partes, mas adaptado à nova visão de esquerda de um Brasil novamente militarizado.

O projeto nacionalista da MPB tem como síntese o espetáculo *Opinião* de 1964. Compunham a peça-show três cantores populares, representantes dos três pilares sociais e culturais da brasilidade dos anos 60: o nordestino João do Vale, o mulato sambista Zé Kéti e a moça branca da classe média carioca Nara Leão (um dos ícones da Bossa Nova). O sertanejo regional, o samba de morro e a classe média intelectual se uniam na configuração do novo “jeito de ser” brasileiro.

Além do *Opinião*, a MPB teve como grande aliada a televisão que aos poucos ia se tornando mais popular e mais disseminada que o rádio, modificando a forma de se consumir e produzir música no Brasil: a voz já não era mais suficiente para dar conta de todo o fenômeno musical, era preciso aliá-la à imagem e à performance visual. Reelaborando o esquema comercial dos anos 30, os maiores sucessos da MPB passaram a liderar programas musicais nas emissoras de televisão. Os famosos Festivais da Música Popular Brasileira eram o abre-alas para essa nova geração.

O principal local onde tudo isso acontecia era a TV Record, emissora que mantinha em sua grade os mais importantes programas musicais e o mais importante festival da canção (que lançaria Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Milton Nascimento, Geraldo Vandré e muitos outros ícones da MPB). Para Luiz Tatit (2008, p. 54), “A Record era a casa da Tia Ciata da era televisiva”. A programação da emissora conseguia abarcar representantes dos mais diversos setores da música brasileira, assim, lideravam programas na Record Elizethe Cardoso, Agnaldo Rayol, Wilson Simonal, Elis Regina, Jair Rodrigues e, até mesmo, o “anti-MPB” Roberto Carlos.

Embora Roberto Carlos hoje seja rotulado como MPB, naquele momento o líder da Jovem Guarda não cabia no termo que só definia as expressões musicais marcadamente nacionais e populares. O *iê-iê-iê* de Roberto, Erasmo e Wanderléia, inspirado totalmente no rock-balada dos Estados Unidos não comportava em letra, melodia ou performance o básico para ser nacional. E ainda assim fazia muito sucesso entre os jovens vistos como “alienados” pelos engajados da MPB. A disputa do nacional com o internacional encarnada na rivalidade dos dois movimentos musicais ganhava um fôlego maior com o incentivo da própria TV Record que via na briga de públicos o

aumento dos índices de audiência de ambos os programas. Mais uma vez o mercado se interessava pela questão nacional, vendo nela uma estratégia comercial.

Mas a força estética da Jovem Guarda não foi suficiente para abalar os “bons moços” da classe média engajada da MPB. Um novo movimento liderado, principalmente, por Caetano Veloso e Gilberto Gil rompeu com o ideal nacional-popular como vinha sendo proposto até então e abalou as estruturas ainda bem definidas da canção popular brasileira.

O Tropicalismo entendia que a MPB engajada era tão autoritária quanto aqueles que ela dizia combater. Ao criar definições do que seria o nacional e o verdadeiro popular, inclusive com a rejeição e o ataque ao que não seguisse o modelo (como era o caso da Jovem Guarda), a MPB se revestia de uma autoridade cultural que não lhe pertencia e impunha na criação artística um discurso próprio dos embates políticos.

Para Tatit a Tropicália é o outro lado da moeda da Bossa Nova. Enquanto os bossa-novistas propunham a triagem e a depuração, os tropicalistas propunham a mistura, abrindo a música brasileira para os elementos que estavam na Bossa Nova e na própria MPB engajada, mas também para o estrangeiro, para o regional... para qualquer sonoridade, performance ou discurso que pudesse contribuir para a música brasileira, que, desde sempre, foi gerada a partir da mistura.

Esta abertura às mais diversas influências pareceu aos engajados da MPB como mais um sinal de alienação. O que eles não percebiam nas entrelinhas melódicas e textuais ou nas performances ousadas dos tropicalistas é que ali também havia um projeto político e cultural de Brasil, talvez não tão distante dos seus como se imaginava no final dos anos 60. Ao se voltar contra aquelas regras de conduta (sociais e culturais), os tropicalistas também estavam fazendo canção de protesto contra o governo militar, a indústria cultural e o nacional-popular da MPB, todos autoritários. Para Santuza Cambraia Naves (2010) era difícil perceber naquele momento que, na realidade, tropicalistas e engajados eram mais semelhantes do que diferentes. Para os críticos e analistas musicais seria ainda mais difícil compreender toda a dimensão da Tropicália e a relação que ela estabelecia com aquilo que parecia desconstruir: a canção popular brasileira.

A gradual percepção de uma classe média consumidora de música de que tanto tropicalistas quanto emepistas tinham um “inimigo maior” em comum e o fato de que

a MPB aos poucos se abriu a novas linguagens musicais fez com que a própria Tropicália, com seus representantes principais, se tornasse uma categoria dentro da MPB em meados dos anos 70, definida àquele tempo, pelas tendências aceitas e consideradas hierarquicamente superiores por uma classe média urbana, jovem e intelectualizada. Em princípios dos anos 80,

A MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. (NAPOLITANO: 2005, p. 72)

As novas questões da música popular brasileira eram cada vez menos estéticas e cada vez mais socioculturais, questionando o que deveria ser considerado “popular” e o que deveria ser considerado “brasileiro”. Neste sentido, tem início uma revisão e reelaboração do passado, apontando para certa “tradição linear da música brasileira”, onde tudo partiria do samba e se reconfiguraria com os novos contextos sociais, políticos, culturais e tecnológicos, virando MPB. Deste modo, “quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos [...] desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical” (NAPOLITANO: 2005, p. 73).

Aos poucos, a cultura jovem brasileira se reorganiza em direção ao rock, dando origem ao chamado “rock dos anos 80” (que mais tarde também seria mais um segmento da MPB). Esta reconfiguração sonora faz com que a MPB perca parte de seu público defensor, mas não que ela perca seu lugar no topo da hierarquia musical. Os nomes ligados ao auge da MPB são consagrados como “gênios da música brasileira” e mantêm sua força estética, comercial e cultural mesmo quando novas sonoridades surgem no mercado nacional no fim do século do XX.

Mesmo sem a “obsessão” formal ou consciente pela busca do nacional-popular, a música brasileira aos poucos se abre a novas experimentações (sonoras e temáticas), tendo, sempre que preciso, a “inquestionável” tradição de povo sambista para caracterizar suas raízes musicais.



#### 4 Cena musical: os novos gêneros da periferia à música de mídia

A consolidação do conceito abstrato de MPB como representante máximo da musicalidade nacional, não enquadrado nos parâmetros de engajamento político e social relacionados à MPB dos anos 60, renovou as temáticas que comportavam a música brasileira. O contexto de abertura política e reconstrução da democracia do final dos anos 80 e início dos anos 90 contribuiu, já que os questionamentos políticos não eram mais um tema de forte mobilização, como havia sido no período anterior.

O fim da necessidade de se usar a canção como arma política abriu espaço não só para uma MPB diversificada como para a entrada massiva no mercado brasileiro da *pop music* norte-americana do final do século XX, que muito mais do que as melodias ou as letras, valorizava as performances, as danças e os efeitos visuais, fazendo da música um grande espetáculo de entretenimento. Para Luiz Tatit [2008], o mercado de música no Brasil no final dos anos 80 e início dos anos 90 apostava no sucesso dos hits americanos e na produção de símiles nacionais que minimizariam os riscos de lançamentos inusitados, artifício necessário para uma economia em crise.

O cenário musical brasileiro deste momento apostava na garantia de sucesso da MPB e nas novas músicas dançantes, que proporcionavam espetáculos coreográficos em programas de televisão como o *axé music* e o *pagode*. As canções da juventude, inspiradas no rock internacional e atualizadas com o passado roqueiro do país (simbolizado pela Jovem Guarda), se configuravam no já mencionado rock dos anos 80.

A passagem do século XX para o século XXI foi marcada por um grande desenvolvimento tecnológico que melhorava e ampliava o acesso a computadores, Internet e programas para criar, editar, divulgar e compartilhar canções. As novas tecnologias, no campo da música, permitiram que as sonoridades de outras Nações fossem trabalhadas eletronicamente e se fundissem a elementos musicais considerados próprios do Brasil. O contexto das novas tecnologias, aliado à crescente popularização da sonoridade eletrônica, ao fim da exigência de letras comprometidas com o social e à busca pela música dançante de entretenimento fez com que movimentos localizados se desterritorializassem e se expandissem para as mais diversas regiões do país, criando identificação ou reconhecimento popular de maior alcance.

A nova configuração da música brasileira passa a sugerir que as três instâncias identitárias (nacional, global e local) se organizam em um só produto. Além de

umentar a capacidade de reconhecimento do público, esta reorganização sugere uma adequação ao mercado de música cujo objetivo seria vender entretenimento musical, sem que fossem perdidos os eixos de identificação com o que é considerado a tradição brasileira a ponto de, um dia, transpor as barreiras do “mau gosto” e da hierarquia musical. Mesmo que a superação dos estigmas na música brasileira seja um processo incipiente, é possível notar à princípio que a hipótese de Hall (2005) se aplica ao Brasil, onde fontes de significação na música popular começam a surgir da articulação entre as múltiplas identidades culturais e sociais.

Neste capítulo, será trabalhada a nova organização da cena musical brasileira, considerando a mediatização e a valoração de gêneros da música brasileira, a partir da tendência do mercado de englobar os estilos surgidos nas periferias. Retomando parte do pensamento de Adorno (1941) que considera o sucesso como sendo resultado da repetição das canções nos meios de comunicação de massa, serão enfocados, principalmente os gêneros recentemente mediatizados conhecidos como funk carioca, tecnobrega e sertanejo universitário. Nos últimos anos estes gêneros foram trilha e tema de telenovelas com grande repercussão, lideraram os principais rankings de execução musical<sup>15</sup> do país e de exportação cultural, representaram os maiores contratos com grandes gravadoras além de serem a música que mobiliza festas tanto nas periferias quanto nas regiões mais ricas do Brasil.

Invariavelmente, os três gêneros citados surgiram na periferia cultural, política e/ou econômica do país, como representantes de musicalidade e poética locais, associadas ao “mau gosto”, ao “brega”, ao “cafona” e fora dos padrões das elites culturais. Muitos pesquisadores se propuseram a explicar o processo de mediatização e aceitação sócio-cultural destes gêneros que, após diversas adaptações, se desterritorializaram e passaram a identificar o Brasil ou um tipo de Brasil, voltado ao “popular”.

Não é objetivo deste trabalho analisar estes processos, muitas vezes análogos a outros processos de desterritorialização e mediatização musical já descritos aqui, embora seja necessário pontuar algumas considerações sobre a passagem destes gêneros de

---

<sup>15</sup> Foram analisados neste trabalho os rankings “BRASIL HOT 100 AIRPLAY”, “BRASIL HOT REGIONAL”, “BRASIL HOT POP SONGS” e “BRASIL HOT POPULAR SONGS”, disponíveis nas edições mensais da revista *Billboard Brasil*.

música de periferia à música de mídia para melhor compreender a nova cena musical brasileira.

O tecnobrega, como o próprio nome sugere, é uma variação da música brega, associada à música eletrônica. Surgida no Pará por volta dos anos 60, a música brega<sup>16</sup> foi a versão local das canções da Jovem Guarda, utilizando influências dos ritmos latinos que faziam sucesso no norte do país, como a rumba, a lambada e o bolero, com letras românticas, dicções melódicas passionais e dança de casal marcada pela sensualidade. Até meados da década de 70, o brega do Pará foi um fenômeno popular-periférico de produção independente e com grande circulação no estado e nas regiões próximas a ele. A partir da segunda metade dos anos 70 até os anos 80, o brega é incorporado pela grande mídia e passa a ser distribuído nacionalmente, como ritmo dançante associado ao “lado exótico/erótico do Brasil”. Após ser apropriado por outras localidades, nomes como Sidney Magal, Odair José, Nelson Ned, Wando, Amado Batista, entre outros, se encarregaram de fazer do brega um gênero importante para o mercado de música brasileira.

Após o “boom do brega” dos anos 80, o gênero é superado por outros estilos populares dançantes e volta a ser uma música localizada no norte e nordeste do Brasil. As novas tecnologias aliadas a uma importante estratégia de produção e divulgação desenvolvidas no Pará, fazem que o brega passe a incorporar instrumentos elétricos e, posteriormente, batidas eletrônicas que o torna mais próximo da sonoridade internacional (e nacional), sendo possível seu retorno à música de mídia.

Nos anos 2000 os olhos da mídia se voltam para o Pará devido ao sucesso do “calypso do Pará” (cujo nome se desvincula da música brega), canção brega ligada a ritmos latinos e acompanhada de instrumentos elétricos. Como herdeiro deste sucesso, o tecnobrega desponta na mídia brasileira como sendo o novo estilo responsável por “consagrar de vez” a música paraense na moderna cultura urbana do Brasil.

Tendo como objetivo baratear os custos da produção musical e, ao mesmo tempo, modernizar o brega do Pará, DJs, compositores e cantores decidem substituir os músicos e seus instrumentos pelo acompanhamento da batida eletrônica, sendo

---

<sup>16</sup> O termo “música brega” aqui se refere ao gênero musical. O estilo brega já existia anteriormente na música brasileira, sendo comumente associado às canções românticas ou ao canto de influência operística. Vicente Celestino, o samba-canção e os cantores da Era do Rádio são alguns exemplos comumente associados ao “brega” antes da década de 60.

necessário para a produção da nova música apenas um cantor e um computador. Alavancado pelo sucesso da cantora Gaby Amarantos o gênero leva o amor brega das festas de aparelhagens em Belém e dos discos independentes, da produção caseira e circulação de camelôs para o *casting* das principais gravadoras em atividade, para as telenovelas, programas televisivos e radiofônicos, jornais, revistas e prêmios nacionais e internacionais de música, associando de vez o gênero à música brasileira e reafirmando o romantismo do cancionário nacional.

A figura de Gaby Amarantos é muito significativa para a desterritorialização do tecnobrega. Em sua tese de doutorado, o etnomusicólogo Paulo Guerreiro do Amaral (2009) apresenta uma breve biografia da cantora em que é possível ver sua ligação artística com as músicas da “tradição” nacional. A “rainha do tecnobrega”, como é conhecida, é filha de um sambista que nunca fez da música uma profissão, mas influenciou a formação cultural da filha, familiarizando-a com os antigos sambas de morro, com a MPB e a Bossa Nova. O ambiente musical ao qual Gaby sempre esteve inserida fez com que ela tivesse um inevitável contato com a música brega e sua estreia musical como cantora gospel de Igreja lhe deu influências norte-americanas tanto do jazz quanto da *black music*. Todas essas referências musicais conjugadas ao cenário da crescente marcação eletrônica das composições populares do Pará fez com que Gaby Amarantos fosse a personagem mais adequada para levar a música paraense com características nacionais e internacionais para o centro cultural midiático do país.

O maior propulsor da midiatização de Gaby Amarantos foi o antropólogo Hermano Vianna. Através de suas pesquisas pelo Brasil, em busca de retratar a musicalidade nacional, Vianna chegou ao tecnobrega do Pará. Com isso, nos primeiros anos do século XXI Gaby Amarantos pôde se apresentar em programas televisivos de grande audiência como o “Domingão do Faustão”, o “Fantástico” e o “Altas Horas”. Em agosto de 2003, Vianna publicou um artigo no jornal *Folha de S. Paulo* intitulado “Tecnobrega: a música paralela”, onde tentava abrir os olhos da elite e mercado cultural, apresentando o novo modelo de produção e distribuição de música do Pará, chamado pelo antropólogo de “metamídia”. De acordo com Vianna, o modelo metamídia se baseava em uma espécie de “camaradagem comercial”, onde o DJ elogiava as rádios locais que tocavam o tecnobrega na própria música, as rádios, por sua vez, elogiavam os DJs e os cantores durante a exibição, que também teciam elogios aos outros envolvidos no processo. Desta forma, o público se inseria em um espaço

localizável, sendo parte de divulgação de uma música muito próxima ao seu cotidiano e distante do “outro”.

Em seu artigo, Vianna mostra como o tecnobrega mobilizava multidões e era rentável para os envolvidos que, mesmo fora das *majors*, tinham seus discos vendidos por camelôs, em uma realidade em que pirataria e artistas eram parceiros. Uma tentativa de mudar o cenário é comentada brevemente por Hermano Vianna: Gaby Amarantos e sua banda na época, o Tecno Show, tentavam gravar um disco dentro do padrão do mercado. E foi justamente esta atitude pioneira de Gaby Amarantos, aliada a sua crescente aparição na grande mídia que fez com que o mercado informal de música ao qual o tecnobrega estava inserido não fosse mais o grande impulsionador do gênero. Gaby hoje não faz mais discos caseiros, a cantora faz parte do *casting* da Som Livre, não é mais artista de aparelhagem e sim dos principais palcos do país, teve sua canção “Ex mai love” como tema principal de uma telenovela da TV Globo, é figura cativa em diversos programas de televisão e é, atualmente, a maior ponte entre o brega do Pará e o circuito *mainstream* de música brasileira.

O caso do sertanejo universitário traz algumas semelhanças. Embora não seja localizado em uma periferia específica, o gênero urbano é fruto do saudosismo relacionado ao campo e, portanto, insere-se em uma lógica de periferia cultural que pode ser relacionada a qualquer região do Brasil, cuja maioria da população há poucas décadas migrou do meio rural para as cidades (embora o gênero esteja mais associado a estados dependentes da agroexportação como Goiás, Mato Grosso do Sul e Paraná). A referência ao campo que, em algumas composições, está apenas no rótulo do gênero, na origem periférica do artista ou na dicção dos cantores, vem de uma tradição da música sertaneja, herdeira, por sua vez, da música caipira e da canção sertaneja surgidas no início do século XX. Esta influência associada também à modernidade dos instrumentos elétricos, das batidas eletrônicas e da transformação do sertanejo de “música romântica” (brega) para “música dançante” ou “música pop” fez do sertanejo universitário um dos mais difundidos gêneros de música jovem dos anos 2000 e 2010.

A canção sertaneja das primeiras décadas do século XX era feita em um contexto de busca pela autenticidade brasileira no popular, ainda associado ao folclore rural. Os artistas nacionais não precisavam, portanto, se filiar a determinado gênero musical, cantando tudo o que era exótico às elites do Centro-Sul e, desta forma, cantando o que era genuinamente brasileiro. Fizeram canções sertanejas, antes da

nacionalização do samba, grandes nomes da música brasileira como Noel Rosa, Pixinguinha, Catulo da Paixão Cearense, Vicente Celestino e Ary Barroso. Também esta canção sertaneja surgia como canção urbana, lembrando os dizeres, os temas e as sonoridades do campo.

Já a música caipira era um tipo de música coletiva anônima, feita em festas e eventos comemorativos no sertão brasileiro, que cantavam o cotidiano do meio rural [BASTOS, 2009] (muito próximo à ideia que se tem da origem do samba nas casas das Tias baianas, já descrito neste trabalho). Tida como autêntica música do sertão, estas canções influenciaram grupos no final da primeira metade do século XX que retomaram os temas sertanejos, lançando-os em discos e nas rádios (também sob o rótulo de “sertanejo de raiz”), disputando espaço com os sambas, sambas-canções e com a nascente MPB.

Nas décadas de 70, 80 e 90, uma nova musicalidade influenciada pelo rural e pela música caipira surge: a música sertaneja. Marcada agora pela presença de instrumentos elétricos e por uma temática mais romântica e cada vez menos ligada ao cotidiano do campo, este gênero foi tido por muitos puristas da canção brasileira, como sendo uma desvirtuação das “autênticas” raízes rurais do Brasil. Apesar disso, na década de 90 a música sertaneja de duplas como Zezé de Camargo & Luciano, Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e João Paulo & Daniel liderou o mercado musical do país, ao lado de gêneros como o axé music e o pagode e se fez presente, também, nos mais diversos programas televisivos e radiofônicos, além de estar em trilhas sonoras de telenovelas.

A concretização do processo de urbanização do Brasil (a maioria da população não está mais no campo e sim nas cidades, de acordo com o Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE) fez com que a musicalidade rural sofresse mais uma alteração. É este distanciamento espacial com o campo aliado à influência que o rural permanece tendo através da música sertaneja (e os gêneros antepassados) que torna possível o surgimento do sertanejo universitário. Como o próprio nome sugere, é uma música urbana e jovem, mas ainda ligada ao sertão.

Sua relação com a periferia não é tão grande quanto no exemplo do tecnobrega, uma vez que a passagem da música sertaneja para o sertanejo universitário se deu dentro da própria lógica midiática e sua divulgação inicial envolve as principais festas de rodeio e eventos de agropecuária brasileiros (é preciso lembrar que mesmo com a

crescente industrialização, a agroexportação ainda é um fundamental motor da economia nacional). Mas, ainda assim, os tradicionais centros culturais do país não são o território de origem desta canção, que nasce não da periferia econômica e social, mas da periferia cultural brasileira.

Em pouco tempo, o sertanejo universitário deixou de ter contato com o grande público apenas em eventos ligadas ao universo rural e em festas jovens também próximas ao campo, para também ser midiaticizado e até mesmo vendido ao exterior como cartão-postal do país. Duplas como Victor & Léo, João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano foram responsáveis pela primeira geração de sertanejo pop nos anos 2000, que já conta com nova configuração nos primeiros anos da década de 2010. Artistas de carreira só despontaram no gênero (como Luan Santana, Gustavo Lima e Michel Teló) e a temática do sertão foi ainda mais deixada de lado, sendo substituída por um romantismo humorístico com refrãos de fácil assimilação.

Talvez o maior fenômeno do sertanejo universitário contemporâneo seja Michel Teló. Liderando vendas de discos e execução sonora em diversos países, Teló teve sua formação musical baseada na música caipira e sertaneja, mas soube criar hits modernos que deram ao artista paranaense fama internacional. Devido a todo esse sucesso, Teló chegou a ser comparado pela revista norte-americana *Forbes* com a mais legítima representante da identidade brasileira em todo o mundo: Carmen Miranda.

A reportagem feita pelo jornalista brasileiro Anderson Antunes foi publicada no dia 29 de dezembro de 2011 com o sugestivo título “Have you heard of brazilian country music phenomenon Michel Teló yet? You will.”<sup>17</sup>. No texto, Carmen Miranda é lembrada como a única celebridade brasileira que conseguiu se tornar, de fato, uma estrela internacional quando, nos anos 40, estrelou diversos filmes em Hollywood com seu exótico “samba americanizado”, ou misturado com muitas influências latinas. Outra artista brasileira que, segundo o repórter, quase alcançou esta fama internacional foi a cantora, atriz e apresentadora infantil Xuxa, embora Antunes ressalte que houve um fracasso na tentativa. De Carmen Miranda até os anos 2000, muitos brasileiros teriam tentado “conquistar a América” sem sucesso através da música. O feito da sambista só teria sido alcançado cerca de sete décadas depois com o hit “Ai se eu te pego” de Teló.

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/andersonantunes/2011/12/29/have-you-heard-of-brazilian-country-music-phenomenon-michel-telo-yet-you-will/>>.

Com versões em vários idiomas e legendas até mesmo em hebraico no site de compartilhamento musical YouTube, Teló seria mais um “fenômeno da Internet” (comparado na reportagem com o *superstar* Justin Bieber) capaz de materializar seu sucesso. Antunes ressalta que no ano de 2011 “Ai se eu te pego” esteve entre as músicas mais tocadas nas rádios de todo o mundo e foi a faixa com maior número de downloads no iTunes em países como Portugal, Itália, Alemanha, Polônia, Espanha, Chile e Argentina. Seguindo o sucesso de Michel Teló, Antunes acredita ainda que outros dois artistas também têm potencial para substituir ou alcançar Carmen Miranda: Paula Fernandes e Luan Santana. Ambos cantores do novo sertanejo.

Já o funk carioca se diferencia dos outros dois gêneros citados, em relação à condição periférica, por estar localizado no principal centro cultural do país, mas ser fruto de um ambiente marginalizado e estigmatizado: as favelas do Rio de Janeiro. Periferia cultural, econômica, política e social, as favelas estão e estiveram sempre associadas no imaginário nacional à criminalidade e até mesmo suas práticas culturais, como o próprio baile funk, são sempre relacionadas ao tráfico de drogas e à bandidagem.

O historiador e comunicólogo Micael Herschmann em *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena* (2005) aponta a rápida associação que a imprensa brasileira fez entre o funk carioca e os crimes na cidade do Rio de Janeiro na década de 90, quando o gênero começava a ganhar repercussão. Herschmann retoma os eventos criminosos conhecidos como “arrastões” que, em outubro de 1992, aterrorizaram a Zona Sul carioca e ganharam repercussão internacional. O próprio governo da cidade do Rio de Janeiro teria sugerido que os eventos estavam relacionados aos jovens pobres das favelas, ligados aos bailes funk e, rapidamente, esta associação passou a ser divulgada pela imprensa. Nem mesmo as transformações do gênero musical e seu grande sucesso conseguiram alterar a imagem que liga o baile funk, em seu local de origem, e seus criadores com o crime. O que se vê é uma divisão entre o funk do morro e o funk das cidades, uma divisão territorial e cultural já conhecida na história da música brasileira, que já não guarda mais tantos “mistérios” como foi, por exemplo, com o samba no século XX.

Um breve percurso pela pré-história do funk carioca deixa evidente que as influências e inspirações responsáveis por sua constituição também sempre estiveram associadas a grupos sociais marginalizados. O funk carioca é herdeiro do chamado



“funk pesado” dos anos 80 que, por sua vez, foi influenciado pelo *soul* brasileiro dos anos 70 e 80, uma espécie de nacionalização do gênero black com origem marcada nos guetos afro dos Estados Unidos.

Embora o *soul* brasileiro não tenha mobilizado tantos jovens fora das periferias, figuras emblemáticas como Tim Maia e Tony Tornado conseguiram levar uma variação do gênero para a grande mídia, em uma época em que a *disco music* disputava a atenção da juventude com o rock brasileiro. A música *soul* nacional influenciou as sonoridades que se desenvolveriam no chamado “funk pesado”, que nos anos 80 eram nada mais que uma cópia adaptada do funk e *soul* americanos, naquele momento engajados com a questão negra.

Sem compreender o que as letras em inglês diziam, mas percebendo o interessante resultado sonoro das melodias e das batidas trabalhadas por DJs, os funkeiros da Zona Norte e das favelas do Rio de Janeiro começaram a “nacionalizar” o funk com a utilização integral das músicas conjugadas com a adaptação homofônica das letras. É desta maneira que multidões de jovens marginalizados começam a se reunir em bailes para ouvir o nascente funk carioca. Sobre as adaptações das letras, Herschmann conta como “‘you talk too much’ e ‘I’ll be all you ever need’ eram transformados em bordões aparentemente sem sentido em português, como ‘taca tomate’ e ‘ravioli eu comi’” (2005, p.26) e como essa “cópia adaptada” era um processo empreendido pelos DJs para criar identificação entre os frequentadores dos bailes e as músicas importadas, e, assim, tentar inserir os jovens marginalizados em um contexto cultural internacional.

Talvez o papel fundamental de mediador cultural entre os funkeiros e a classe média carioca e a intelectualidade das universidades tenha sido exercido mais uma vez por Hermano Vianna. O antropólogo realizou um estudo etnográfico sobre o submundo do funk ainda em 1987 como projeto de pós-graduação que deu origem ao livro primeiro livro no assunto: *Mundo Funk carioca* (1988). Vianna narrou toda a formação musical do gênero e apresentou ao centro cultural e intelectual do país um fenômeno que mobilizava as periferias do Rio de Janeiro, indicando os nomes responsáveis pelo feito. Um deles foi o DJ Marlboro (neste momento ainda desconhecido, mas hoje já visto como “velha guarda funkeira”) que no ano de 1989 lançou o CD *Funk Brasil nº1*, marcando uma transformação definitiva do funk carioca: as letras passavam a ser todas em português.

O impacto deste disco abriu novos caminhos no mercado musical da época, permitindo que mais uma vez os jovens dos bairros pobres do Rio de Janeiro pudessem encontrar reconhecimento e realização financeira com a música, muito embora seu trabalho artístico ainda fosse visto com receio e sua imagem estivesse associada ao crime.

Dos anos 90 até os anos 2000 o funk carioca sofreu mais transformações, já que as letras em português passaram a ser acompanhadas de *samples*, mixagens e batidas feitas também pelos funkeiros do Rio. A malícia, o humor, a sensualidade e o forte apelo erótico nas letras de duplo sentido começavam a ser a principal marca do gênero (ainda continuaram existindo letras de contestação político-social, denúncia, retratos do cotidiano e etc.). O funk passou a ser cada vez mais influenciado pelas técnicas de criação da música eletrônica e a se distanciar cada vez mais do seu passado de cópia do funk estrangeiro, assumindo uma identidade mais associada ao local.

É nos anos 2000 que se dá a grande midiaticização do funk carioca. Os bailes começam a descer o morro e a figurar nos bairros de classe média e nas casas noturnas da Zona Sul. Como acontece com qualquer gênero midiaticizado, o funk passou a fazer parte da programação televisiva nacional, chegando às novelas, aos programas de auditório e aos festivais de música que o fez sair do Rio de Janeiro para todo o Brasil. Os holofotes virados para o funk carioca provocaram (e provocam) debates sobre o “mau gosto”, a “sexualização da música brasileira” entre outras polêmicas que já são “tradição” na história social da música popular do país.

Mas já em 2003 o funk dá sua resposta através de Marlboro, em uma entrevista concedida ao jornal *O Globo* com o título de “A vingança de DJ Marlboro”, por ocasião da apresentação deste e de outros funkeiros no importante evento de música Tim Festival do mesmo ano. Sobre o reconhecimento do funk mais de duas décadas após seu surgimento no Rio de Janeiro, o DJ diz “Sempre acreditei. Quando comecei, minha expectativa era que o funk ia fazer parte da MPB e ter espaço e reconhecimento, como o samba. Tudo o que estou vivendo só mostra que eu estava certo.” (In.: SÁ: 2007, p. 13) e em outro trecho, sobre a musicalidade do gênero, há novamente uma comparação com o símbolo de nacionalidade, “Temos batidas com o tamborzão [batida eletrônica que lembra os tambores e instrumentos de percussão africanos], um quase samba que só podia ter nascido na favela.” (In.: SÁ: 2007, p. 13).

Neste trecho, o maior representante do funk de então retoma os dois principais ícones da musicalidade nacional para amparar o gênero que já surgia demonizado. A MPB tão abstrata poderia englobar o funk carioca, na visão de DJ Marlboro, já que as raízes do novo gênero são próximas das raízes do samba e, portanto, o gênero poderia ser considerado também “a cara do Brasil”, ou mais uma continuidade da suposta “linha evolutiva da música brasileira”. Quase uma década depois, em 2012, um dos novos fenômenos de sucesso do funk carioca, o MC Naldo, retoma a analogia com o samba em entrevista concedida ao portal UOL<sup>18</sup> em que diz: “Acho que o funk, hoje em dia, é uma realidade, não é mais modismo. É como o samba, um estilo popular que não era levado a sério, mas ganhou respeito.”.

Seja eletrônico, pop ou influenciado pelas mais diversas sonoridades, é possível perceber uma constante no histórico dos novos gêneros: a legitimação dada pela proximidade com a tradição musical brasileira. O funk está sempre sendo relacionado ao samba, Michel Teló é comparado a Carmem Miranda, o sertanejo universitário é herdeiro da música sertaneja de raiz, Gaby Amarantos é filha de sambista e iniciou sua carreira cantando MPB, todos são gêneros periféricos que conseguiram destaque nacional e aos poucos vão perdendo o estigma de “mau gosto” e marginalidade... As análises tanto midiáticas quanto acadêmicas parecem, à princípio, sempre relacionar a nova sonoridade ao passado legítimo, como se fosse preciso justificar e embasar o sucesso de uma música moderna, descompromissada e dançante em um país que, com muito esforço, criou sua sonoridade oficial.

A análise das revistas *Billboard Brasil* e *Rolling Stone* nas edições que compreendem os meses de junho a novembro de 2012 e dos blogs *Notas Musicais* e *Antônio Carlos Miguel*, de setembro a novembro de 2012, trouxe esta percepção acerca da visão midiática sobre a nova música de mídia do Brasil. Os novos artistas em quase todas as publicações são relacionados ao passado musical do país, seja para compará-los a artistas mais antigos, para falar das influências em que eles se basearam para desenvolver sua própria sonoridade, para comentar participações especiais ou elogios recebidos de ícones da MPB, ou, ainda, para anunciar regravações ou versões de “clássicos” da música brasileira, muito frequentes no período analisado.

---

<sup>18</sup> “Funk carioca não é mais novidade” – 05/10/2012 Disponível em:  
<<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/05/funk-carioca-nao-e-mais-modismo-diz-mc-naldo-sobre-consolidacao-do-estilo-no-brasil.htm>>

Uma boa ilustração está na página 80 da edição 32 de *Billboard Brasil* quando o jornalista Rodrigo Ortega afirma que o cantor Cícero, também descoberto através da Internet, está definitivamente em destaque no “mapa da MPB” após receber elogios de Marisa Monte e Lenine. Para confirmar de vez o status MPB do novo artista, Ortega resenha o primeiro disco de Cícero apontando a existência de basicamente duas levadas de violão, “uma de bossa-nova e outra de marcha-rancho”. Sobre o mesmo disco, a edição 70 da revista *Rolling Stone* ainda cita as referências consideradas mais óbvias do artista, Chico Buarque e Caetano Veloso, indagando se com o produto final de todas essas misturas musicais, Cícero seria “pop, indie, chorão ou MPB”.

Outro exemplo da chamada “nova MPB” (que segundo a *Billboard* já inclui Cícero, mas, de acordo com a *Rolling Stone*, ainda pode vir a incluí-lo) é a cantora paulista Tulipa Ruiz. A edição 34 Da revista *Billboard Brasil* traz uma resenha do segundo disco da artista que confirmaria sua presença na música brasileira, já que no primeiro, o “Efêmera”, ela surgia como uma “promessa”. Há ainda a seguinte consideração sobre a midiatização da novata: “Agora é a hora de observar se a massa aprovará”. Na edição 70 da *Rolling Stone*, o jornalista Ronaldo Evangelista diz sobre as canções gravadas por Tulipa: “Se prestar atenção, você ouve as conexões – estão lá Itamar Assumpção e Caetano Veloso, Grupo Rumo e Gal Costa, Yoko Ono e Wings, Of Montreal e Lulu Santos – mas tudo se funde em algo novo [...]”. Já a edição 32 da *Billboard Brasil* fala sobre a potência vocal de Tulipa comparando-a com um dos maiores símbolos da voz da MPB: a cantora Elis Regina.

Os gêneros periféricos trabalhados neste capítulo também aparecem nas revistas durante o período analisado, com destaque especial para o tecnobrega e as misturas musicais do Pará. Grande parte destas publicações consagram a presença definitiva do tecnobrega na música brasileira e abordam com positividade a contribuição musical de Gaby Amarantos para a musicalidade nacional. Esta mesma valoração não é sempre atribuída ao sertanejo universitário, por exemplo, que ainda é visto pela mídia como exemplo de “mau gosto”, apesar de (ou devido a) o enorme sucesso popular. O próximo capítulo apresentará uma amostra de como a mídia especializada em música aborda todas essas questões, a partir da análise das revistas e dos blogs já citados, destacando pontos como a constituição da música brasileira contemporânea e a possível relação existente entre a atualidade musical e a tradição da Nação.

## 5 As visões da mídia: a música brasileira hoje

Embora as duas revistas apresentem algumas diferenças de estrutura, as temáticas e a forma como os conteúdos musicais são abordados são muito próximas. De modo geral, ambas valorizam os conteúdos referentes à música internacional, trazendo um volume relativamente pequeno de publicações nacionais. Dessas publicações que tratam diretamente da música brasileira, a maioria se refere à MPB falando desde lançamentos de discos de artistas de gerações passadas até matérias que apresentam os supostos novos nomes da MPB.

Já os blogs *Notas Musicais* e *Antônio Carlos Miguel* se diferenciam pela pequena quantidade de publicações sobre música internacional, em comparação com o número de postagens sobre música brasileira. Mas os blogs analisados se aproximam das revistas à respeito do principal conteúdo de música nacional abordado: MPB. A diferença principal entre as mídias, além das possibilidades advindas do formato, é que os blogs são pautados principalmente por lançamentos de discos e estreias de shows. O *Notas Musicais* apresenta um grande volume de publicações, a maioria com notícias ou notas sobre o mundo da música. Já o blog de *Antônio Carlos Miguel* prioriza as análises, críticas e resenhas de produtos musicais.

Há também, em todas as mídias, uma quantidade significativa de publicações referentes aos demais gêneros (e, em alguns casos, movimentos) consagrados da música nacional, como o samba, a Bossa Nova, a Tropicália e a Jovem Guarda. Os gêneros são abordados tanto para considerar a possível presença destes na cena musical contemporânea, seja nas regravações ou nos novos artistas que neles se enquadram, quanto nas recordações do passado musical brasileiro.

Retomando sempre a ideia de que a música brasileira (assim como a Nação) é fruto da mistura de diferentes influências, é muito presente nas publicações das revistas e dos blogs a valorização de artistas, canções ou álbuns que façam misturas de gêneros ou influências sonoras diversas. Quando não há uma valoração evidente, a questão das misturas aparece como sendo destaque ou elemento a ser considerado pelo autor da publicação. Nestes casos há também uma tendência a comparar ou a ambientar a nova produção com o referencial de música brasileira, muitas vezes utilizando esta ideia para legitimar o lançamento de um novo artista.

Diante deste cenário, é possível perceber por diversas publicações que o mercado de música no Brasil tende a valorizar as regravações e as versões de “clássicos” da MPB ou do cancioneiro nacional. São muito frequentes as notícias, reportagens, entrevistas ou até mesmo notas referentes ao lançamento de discos de novos ou antigos artistas que fazem coletâneas, regravam álbuns de sucesso no passado ou criam versões de canções ou discos inteiros de outros artistas. A maior parte das publicações dos dois blogs é dedicada a esse tipo de produto, o que retoma a ideia de que os gêneros do passado são os mais comentados. Associada a essa tendência está a percepção de que poucos álbuns ou canções inéditos são lançados pelos artistas relacionados à “MPB clássica” e, quando há o ineditismo, o lançamento recebe destaque na edição, no caso das revistas.

Como apresentado na Introdução, o público-alvo das revistas *Billboard Brasil* e *Rolling Stone* é formado por jovens ligados ao mundo da música e à cultura pop. Um dos reflexos desta questão é a significativa quantidade de publicações referentes ao gênero rock. A maioria das matérias segue a tendência geral das revistas e comenta bandas ou artistas do rock internacional. Mas quando o assunto é o rock brasileiro, há uma grande concentração temática em torno do que seria o “rock clássico”, como o “rock dos anos 80” e o pop-rock da década seguinte. Dentro da mesma lógica da retomada ou valorização da tradição musical, as bandas ou artistas ligados ao rock de gerações passadas, já consagrados pela mídia e pelo público (como Titãs, Blitz, Skank, Lobão, Capital Inicial, Hebert Vianna e Nando Reis) ganham um destaque muito maior do que o destinado àqueles que seriam os “novos rockeiros”.

Neste ponto, os blogs não acompanham a tendência, havendo, inclusive, uma crítica contundente do jornalista Antônio Carlos Miguel sobre a valorização das bandas rockeiras, que, segundo o especialista, não merecem toda a atenção dedicada pela mídia de música (a exemplo das publicações anteriormente mencionadas).

A partir das mídias analisadas é possível perceber uma tendência do mercado de música brasileira no que se refere à configuração artistas/gravadoras. As chamadas *majors* são cada vez menos o espaço de divulgação da MPB. Artistas ícones da música brasileira como Chico Buarque, Maria Bethânia, Zé Ramalho e Nando Reis tiveram seus contratos encerrados com as grandes gravadoras ou não conseguiram emplacar novos projetos, migrando para gravadoras nacionais de médio porte (como a Trama, a Deck e a Biscoito Fino) ou lançando seus discos de modo independente, criando um

selo próprio com todo o aparato comercial necessário para a produção e divulgação do produto no circuito *mainstream*.

Por outro lado, artistas relacionados ao novo pop brasileiro e/ou aos gêneros surgidos na periferia cultural do país estão cada vez mais integrando o *casting* das grandes gravadoras nacionais, em parceria com as *majors* multinacionais para o lançamento dos álbuns no exterior (o caso de Michel Teló, por exemplo). Esta tendência sugere que a grande indústria de música não aposta mais na sobrevivência comercial da velha MPB, acreditando em uma renovação da cena musical brasileira, onde os sucessos (e, portanto, os lucros) estariam nas novas possibilidades musicais de entretenimento. Embora a tendência dos relançamentos e regravações prove que uma parte do mercado, mesmo que não seja a com maior número de consumidores, mantém viva a tradição de MPB/samba.

À primeira vista, é possível dizer que o mercado de música e a mídia musical (aqui representada, mais uma vez, pelas revistas *Billboard Brasil* e *Rolling Stone* e pelos blogs *Notas Musicais* e *Antônio Carlos Miguel*) não estão seguindo a mesma lógica interpretativa. Pelo que se percebe até este ponto, as visões midiáticas sobre a cena musical contemporânea ainda consideram os ícones de gerações passadas como sendo aquilo que constitui a música brasileira.

Embora haja essa forte valorização da MPB, as revistas não ignoram a existência dos novos gêneros. Mesmo que em uma quantidade menor de publicações, o sucesso do tecnobrega e do sertanejo universitário, por exemplo, positiva ou negativamente é comentado e noticiado nas edições analisadas. Há, ainda, certa tendência a valorizar o estado do Pará como novo pólo cultural do país e local de origem para grandes artistas ligados ao universo pop dançante.

Neste ponto, os blogs se diferenciam na abordagem do conteúdo. Os novos gêneros são praticamente ignorados no blog de *Antônio Carlos Miguel*. Já o blog *Notas Musicais* traz uma quantidade muito pequena de postagens referentes aos novos gêneros. Os blogs, mesmo sem espaço limitado para publicações e com a facilidade de acrescentar conteúdos a qualquer momento, abordam as novidades musicais brasileiras em raras ocasiões. As exceções são os artistas considerados “nova MPB”.

Após a exposição dos principais pontos observados nas mídias analisadas, algumas publicações mais relevantes para este trabalho serão destacadas a seguir:

## 5. 1 Revistas *Billboard Brasil* e *Rolling Stone*

A edição 74 da revista *Rolling Stone* dedica seis páginas à reportagem “A caça ao tesouro”, descrita como a “A aventura mais fascinante e desconhecida da MPB [...]”, referente à busca de pesquisadores, governo e da própria revista, por um disco gravado há mais de 70 anos com o objetivo de mostrar ao público norte-americano a “mais legítima música popular brasileira”.

A reportagem tem início com a contextualização da produção do disco *Columbia Presents – Native Brazilian Music – Selected and Recorded Under the Personal Supervision of Leopold Stokowski* dividido em dois volumes. O contexto era a II Guerra Mundial, a vontade norte-americana de se aproximar dos países vizinhos da América do Sul e a política nacional de divulgar a imagem do Brasil no exterior. É neste momento que Carmen Miranda se torna uma estrela de Hollywood, Walt Disney cria o personagem brasileiro Zé Carioca e Ary Barroso lança *Aquarela do Brasil*.

Como parte deste projeto, o maestro americano Stokowski<sup>19</sup> teria solicitado ao maior símbolo da música erudita nacionalista, Villa-Lobos, ajuda para reunir “os melhores músicos populares da época” para levar a música brasileira à América. Por música popular brasileira, o maestro compreendia os gêneros samba, batucada, marcha-rancho, macumba, embolada, choro, cânticos indígenas, frevo e maxixe. Atendendo ao pedido, o maestro brasileiro reuniu um time com 30 músicos, considerados os principais representantes da música popular nos anos 40. Entre eles estavam Donga, Pixinguinha, Cartola, Zé Espinguela, Zé da Zilda, Luiz Americano, João da Bahiana, Jararaca e Ratinho. A maioria dos artistas estava ligada ao samba e à tradição afro-brasileira, já considerada símbolo nacional. A reportagem traz ainda dois quadros explicativos, um com curtas descrições biográficas daqueles considerados os principais artistas da gravação (Pixinguinha, Cartola, Donga, João da Bahiana e Jararaca e Ratinho) e outro com o título de oito fonogramas perdidos.

Mas a relevância desta matéria para o presente trabalho é a forma como as canções, os gêneros e os artistas são destacados, elogiados e têm o status de “autêntica música popular brasileira” confirmado por pertencerem ao tempo do passado, onde se

---

<sup>19</sup> Leopold Antony Stokowski foi um regente orquestral inglês, mais conhecido por reger a Orquestra Sinfônica da Filadélfia e a Filarmônica de Nova York sem utilizar batuta. Uma das obras mais famosas de Stokowski foi no cinema: a trilha sonora da animação *Fantasia* (1940) da Disney.



encontra a tradição. Após criticar a conduta do governo brasileiro que supostamente não teria se interessado em repatriar as gravações originais do disco, o repórter Cristiano Bastos apresenta toda a mobilização criada durante a apuração da matéria, em que o Departamento Cultural do Itamaraty, o Museu Villa-Lobos e a Embaixada do Brasil nos Estados Unidos se prontificaram a tentar recuperar as matrizes sonoras do *Native Brazilian Music*, que seriam também as matrizes sonoras do país. É preciso observar o modo como o imaginário da tradição permanece presente e inquestionável, sendo desnecessária a explicação ou a problematização de afirmações como a de que o disco continha “a mais autêntica música popular brasileira”, que as canções presentes eram “um prelúdio de tudo o que se sucedeu na música brasileira” e formavam “uma preciosidade sonora” ou “um tesouro” que, no caso da cultura brasileira, só poderia ser musical.

Outra publicação que, supostamente, apresenta a composição da “verdadeira” música brasileira é o *Especial* da edição 73 da revista *Rolling Stone*, utilizado também para comemorar o aniversário de seis anos da revista no Brasil. O *Especial* “As 100 maiores vozes da Música Brasileira” é um ranking dos 100 principais intérpretes nacionais segundo avaliação de 60 especialistas (todos jornalistas e críticos de diferentes veículos, com exceção de um especialista apresentado como “pesquisador e produtor”).

Os critérios para a classificação das vozes não é explicado. Há na “linha fina” (ou sutiã) uma indicação de que “qualidades como potência e afinação” foram consideradas, embora depois seja dito que “muitas vozes transmitem emoção e expressividade, mesmo sendo fora do padrão”. Há também uma indefinição quanto a relevância do impacto estético, comercial, cultural ou histórico causado pela mediação do intérprete, já que apenas algumas classificações consideram estes como critérios de seleção. Mas, mesmo sem uma definição de como foram eleitas “As 100 maiores vozes da Música Brasileira”, o *Especial* sugere algumas características da visão da mídia sobre o que formaria a musicalidade nacional, na opinião de 59 nomes ligados ao jornalismo cultural com aval de uma das principais revistas especializadas no assunto.

É possível dividir as 100 vozes eleitas em 11 gêneros principais: MPB, Samba, Samba-canção, Samba-rock, Canção operística, Rock, Bossa Nova, Baião, Rap, Axé

Music e Sertanejo<sup>20</sup>. Sendo os gêneros MPB, Samba e Samba-canção representados por 71 das, assim consideradas, maiores vozes de toda a música brasileira.

Baião, Rap e Sertanejo tiveram apenas um representante para cada, respectivamente: Luiz Gonzaga na 21ª posição, Mano Brown na 35ª e Inezita Barroso na 76ª. Embora vindos de tradições distintas, os três cantores se assemelham na forma de criar identificação entre artista-público-música, sendo representantes consagrados de regionalismos culturais que, portanto, não tiveram força discursiva, política, cultural ou midiática para superarem a condição regional e se tornarem música nacional, mas conseguiram deixar alguns intérpretes icônicos gravados no imaginário da Nação a ponto de figurarem em uma lista dos melhores da música brasileira. Luiz Gonzaga cantava o sertão nordestino, Inezita Barroso é uma forte figura midiática do sertão caipira brasileiro e Mano Brown, por sua vez, é o regionalismo da periferia subvalorizada e marginalizada de São Paulo.

É interessante observar que a descrição de Luiz Gonzaga no *ranking* aponta sua função de mediação entre o sertão periférico e os centros do país, o “Rei do Baião” é visto como porta-voz oficial das mazelas vividas por um povo até então desconhecido do centro cultural, político e econômico do Brasil. Mas além das “denúncias” sociais, Gonzaga também aparece como primeiro porta-voz da alegria do sertanejo nordestino. Como já foi dito neste trabalho, os motivos nordestinos eram conhecidos em cidades como o Rio de Janeiro através da exótica interpretação de grupos populares (associados à ideia de folclore rural) como o Grupo de Caxangá, de Pixinguinha e Donga, ou o Bando de Tangará, de Noel Rosa, Almirante e João de Barro, sendo a cultura nordestina representada conforme a imaginavam os artistas do Rio de Janeiro. Embora Luiz Gonzaga utilize a mesma vestimenta caricaturada, inspirada no cangaço, para representar o sertão nordestino, foi possível associar autenticidade à performance e dar a ele o direito de falar em nome da região.

Já a participação de Inezita Barroso parece ser justificada pela seguinte frase: “É a rainha incontestada da verdadeira canção rural brasileira”. A “verdadeira canção rural brasileira” é definida como sendo as modas de viola, os pagodes caipira e um genérico “outros ritmos”, que, na voz de Inezita trazem o “cheiro de mato e a amplidão dos

---

<sup>20</sup> A divisão dos gêneros foi feita com base na consideração da maior parte da obra dos artistas ou baseado nos rótulos a eles atribuídos.

campos”. A autenticidade da canção rural, para os 60 especialistas, está localizada no sertanejo caipira e talvez seja por isso que nenhum representante de outras vertentes da música sertaneja tenha sido incluído na lista.

Embora o Axé Music tenha surgido enquanto gênero periférico da Bahia, sua característica mais marcante é a pegada pop dançante que mobiliza multidões. A intérprete do gênero que figura na lista é a cantora Ivete Sangalo (100<sup>a</sup>) que, segundo a descrição contida na revista *Rolling Stone* possui uma versatilidade vocal que a faria “extrapolar o rótulo de axé music”. É possível notar que a parceria entre Ivete e artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil (comentada em publicações de outras edições), além de uma mudança temática, sonora e de postura permitiu que a artista criasse uma ponte entre a música pop baiana e a MPB, sendo, portanto, sua classificação atual possivelmente transitória.

Dentre os 17 intérpretes classificados no gênero samba, é possível encontrar quatro personagens fundamentais para o processo de nacionalização do gênero nas décadas de 30 e 40 do século XX: Carmen Miranda na 15<sup>a</sup> posição, Aracy de Almeida na 48<sup>a</sup>, Francisco Alves na 57<sup>a</sup> e Mário Reis na 89<sup>a</sup> posição do *ranking*. A descrição de Chico Alves, também conhecido como Chico Viola, comenta a importância do artista na passagem do “samba de roda” para o samba moderno, através de sua mediação cultural entre os sambistas do morro e as gravadoras/estações de rádio. Já a nota sobre Carmen Miranda é curiosa por ressaltar a naturalidade portuguesa da cantora e por questionar se “Deveria, então, uma portuguesa de sucesso nos Estados Unidos estar nesta lista de brasileiros?”. A resposta e a confirmação do símbolo de nacionalidade vêm de Rita Lee: “Carmen Miranda me ensinou que uma gringa pode ser a mais brasileira de todas”.

A geração seguinte muito marcada pelo sucesso do samba-canção de dicção passional aparece com nove representantes: Nelson Gonçalves (17<sup>o</sup>), Elizeth Cardoso (20<sup>a</sup>), Orlando Silva (23<sup>o</sup>), Maysa (24<sup>a</sup>), Cauby Peixoto (26<sup>o</sup>), Dalva de Oliveira (32<sup>a</sup>), Ângela Maria (45<sup>o</sup>), Dolores Duran (50<sup>o</sup>) e Silvio Caldas (69<sup>o</sup>). O movimento musical que sucedeu o samba-canção, a Bossa Nova, é representado por 10 intérpretes que vão desde os precursores do movimento (como João Gilberto, Dick Farney, Jonnhy Alf e Nara Leão) até cantoras que mantiveram o “estilo triagem” com inspiração no Jazz, como Leny Andrade e Joyce.

O gênero com mais representantes classificados é a MPB, com 45 artistas. Algumas características mais acentuadas na musicalidade de alguns intérpretes tornou

necessária a criação de sub-categorias dentro do gênero principal, como o *soul* brasileiro (de Tim Maia e Ed Motta), o samba (onde estariam, por exemplo, Marisa Monte e Emílio Santiago), o forró (de Elba Ramalho) e o rock (de Cássia Eller, Baby do Brasil e Rita Lee). Além dos já citados, alguns nomes marcantes da MPB figuram entre as 100 principais vozes da lista, como Tim Maia (considerado a primeira maior voz da música brasileira), Elis Regina, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Chico Buarque, Roberto Carlos, Gal Costa, Milton Nascimento e Djavan. Dos artistas surgidos no século XXI apenas duas cantoras figuram no *ranking*: Céu na 34ª posição e Tulipa Ruiz na 61ª. Ambas representantes da “nova MPB”.

A configuração desta lista dá algumas pistas do que pode ser encontrado nas demais edições, sobre a música brasileira. É o caso, por exemplo, da crítica de Tárík de Souza na edição 33 da revista *Billboard Brasil* sobre a série de discos “13 Super Divas” do pesquisador Rodrigo Faour que, de acordo com o crítico, reafirma “o matriarcado deste País de cantoras”. Para além do status de “super diva” dado pelo produtor da série, Souza acrescenta outros: “soberana” para Ângela Maria, “abrasiva” para Maysa, “inconfundível” para Elizeth Cardoso e “megadiva” para Carmen Miranda.

Caetano Veloso, Chico Buarque, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Elis Regina e Tom Jobim aparecem em diversas situações, também sempre ao lado de grandes adjetivos. Estes e outros artistas da MPB (como Jorge Ben, Arnaldo Antunes e Djavan) em muitas ocasiões são mencionados com características que os relacionam com “as questões do país”, por produzirem algo “muito brasileiro”, “ligado às tradições do Brasil”, por “expressar brasilidade” entre outros aspectos que garantiriam o interesse da tradição musical com questões tidas como importantes para a Nação.

O samba também é retomado com elogios, principalmente nas figuras de Martinho da Vila (considerado um “clássico da música brasileira” por ter “respeito às verdadeiras tradições do povo”) e Bezerra da Silva. O sambista/pagodeiro Arlindo Cruz com o lançamento do DVD “Batuques do meu lugar” motiva uma breve explicação de Tárík de Souza sobre o surgimento do samba na Praça Onze (onde o DVD foi gravado), “há quase 100 anos, na casa das tias baianas”.

Estes e outros sambistas vêm em auxílio da nova safra, que também ganha espaço nas revistas: Fred Camacho, Mumuzinho, Adriano Ribeiro, Anna Belo, entre outros que se arriscam no repertório de artistas como Carmen Miranda, Nei Lopes e Zeca Pagodinho. O caso de Adriano Ribeiro é interessante. A pequena matéria sobre o

novato especula sua classificação enquanto sambista ou pagodeiro, mostrando o quão abrangente são suas referências (que vão de Caetano Veloso a Biquini Cavado) e trazendo uma resposta do próprio cantor: “Eu gosto de tudo, da MPB ao rock. Tenho o coração aberto. Mas no meu som tudo vira samba.”.

Tudo vira samba também em outras publicações. No caso de Moraes Moreira e seu disco “A Revolta dos Ritmos” (2012), talvez tudo parta do samba. Funcionando muito bem como síntese da ideia de misturar ritmos e gêneros muito explorada nas resenhas de todas as edições mostrando uma tendência da música brasileira (desde seus primórdios, como foi analisado anteriormente), o disco de Moraes Moreira tem o conceito explicado na canção título onde se vê que a ideia era fazer um disco só de samba, mas então o “baião ficou tão enciumado”, sendo preciso incluí-lo, além do frevo e outros.

E em samba termina o irreverente Bonde do Rolê. O grupo curitibano que, em 2005, ficou conhecido por fazer músicas irônicas, provocativas, de apelo sexual, voltada para o público jovem e com influência do funk carioca, aparece em 2012 com o disco “Tropical/Bacanal”, aberto à influência de mais sonoridades e com participação de Caetano Veloso. Mas o novo projeto do Bonde, apresentado em reportagem da edição 32 da revista *Billboard Brasil*, é lançar um disco de samba, que, segundo o grupo, não será um samba meio rock, “Queremos samba de verdade [...] que tenha o som de um disco clássico de Paulinho da Viola, mas com a nossa voz”. É interessante observar que nesta reportagem a abertura do grupo a mais influências é justificada por um interesse maior pela música e cultura brasileira. “Até 2006 não era legal ouvir música brasileira. Depois disso passou a ser *cool*”, afirma um dos integrantes do Bonde.

Esta mesma ideia do Brasil ter se tornado interessante aparece na edição 31 da *Billboard Brasil* em publicação sobre o relançamento dos discos da banda Los Hermanos. Após ser considerada a Legião Urbana da sua época devido ao sucesso que fez entre os jovens no final dos anos 90 e nos anos 2000, a mudança percebida ao longo da carreira da banda é explicada pela “mudança de valores que tornou o Brasil mais *cool* que arremedos estrangeiros”, assim, seria melhor virar samba ou Bossa Nova do que Hardcore.

Outra maneira de expressar o novo interesse pela cultura brasileira é na perspectiva do estrangeiro, de fora para dentro. A ideia da música brasileira sendo valorizada ou servindo de inspiração para artistas do exterior aparece em diversas

publicações. São exemplos o lançamento do disco de Bossa Nova de Fernanda Takai e Andy Summers (o americano chega a dizer que embora a música associada ao Brasil seja o samba, ele considera a Bossa Nova como sendo a verdadeira essência da brasilidade), a entrevista com o africano Hugh Masekela que se diz apaixonado pelo Brasil e colecionador de “tudo o que você pode imaginar de música brasileira”, a entrevista com o grupo mexicano Maná que em 2012 gravou com artistas do novo pop brasileiro (como Luan Santana, Thiaguinho e a dupla Jorge e Mateus) e se diz influenciado pelos “mestres” Caetano e Gilberto Gil e a reportagem sobre o jamaicano Jimmy Cliff que há décadas se diz amante da música brasileira (tem gravações com Wilson Simonal e Gilberto Gil) e do Brasil, visitando o país com frequência e, segundo ele, só indo embora quando “o dinheiro acaba”.

Uma entrevista interessante com o apresentador de TV britânico Michael Palin revela outra vertente do olhar estrangeiro sobre o Brasil: a descoberta de uma brasilidade além do samba. Após produzir uma série televisiva de quatro capítulos chamada *Brazil* e planejar um livro sobre o assunto, Palin fala na edição 73 da revista *Rolling Stone* sobre o interesse que tem pelo país há anos, o que teria motivado a produção da série. O apresentador começa lembrando como, na Inglaterra, o Brasil era visto como um mundo de fantasias, onde “as praias eram douradas, os corpos eram lindos, a comida era incrível e havia música tocando o tempo todo”. A música que acompanha esta recordação é *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso, 1939). Mas a pesquisa para a produção de *Brazil* revelou outras realidades, quebrando um pouco a imagem de “fantasia” do país. No mundo real, Palin se deparou com a realidade das favelas, viu que no sul do Brasil há uma forte tradição europeia (que compara com a tradição africana na costa norte) e que o próprio Rio de Janeiro não é feito apenas de praias e samba. Para ele, a descoberta de outros Brasis causará espanto nos telespectadores ingleses.

À respeito das publicações referentes aos novos gêneros pop, apresentados no capítulo anterior, é possível perceber que a maior parte delas se concentram no tecnobrega (principalmente na figura de Gaby Amarantos). O sertanejo universitário, entre críticas e elogios, aparece nas revistas através de figuras como Michel Teló, Paula Fernandes, Gustavo Lima e a banda Têê Garoto. O funk carioca praticamente não é tema para publicações nas revistas, aparecendo apenas relacionado aos cantores Buchecha e Latino.

O funkeiro Buchecha aparece em duas publicações da edição 36 da revista *Billboard Brasil*, uma breve entrevista e uma resenha do DVD “15 anos de sucesso”. Buchecha é tratado como “velha guarda do funk carioca”. O cantor personifica um suposto passado mais puro, inocente e de maior qualidade do gênero, onde as melodias e as letras seriam mais elaboradas. Buchecha chega a ser considerado o “panteão do pop nacional”, um compositor “pop de rara qualidade” que saiu da região periférica do Rio de Janeiro, o morro do Salgueiro, “para fazer o Brasil sorrir e dançar”.

A boa fase do gênero é lembrada quando é perguntado ao cantor se ele sente saudade do funk dos anos 90. Buchecha responde não só que sente saudade, mas que acredita que agora o funk “vai melhorar”, ou voltar a ser o que era. A motivação para a possível mudança é a investida de Roberto Carlos (ícone da Jovem Guarda e, posteriormente, símbolo da MPB) no gênero, com a gravação do *funk melody* “Furdúncio”, lançado como trilha sonora da novela “Salve Jorge” da Rede Globo. Para Buchecha, a iniciativa de Roberto de se aventurar pelo funk “foi um presente para todos os funkeiros, pois mostrou que ele respeita e curte o movimento”. O “Rei” teria dado a benção tão aguardada pelos músicos do gênero.

Outro funkeiro, cada vez mais próximo do pop internacional e distante do funk carioca, é Latino. O artigo de André Kassar da edição 35 da *Billboard Brasil* é dedicado à polêmica ocorrida nas redes sociais em outubro de 2012 envolvendo Latino, uma paródia do hit sul coreano “Gangnam Style” e Cauê Moura (um internauta que produziu outra paródia do hit, mas desta vez para insultar Latino). Entre muita ironia, o articulista comenta a capacidade do funkeiro de absorver hits mundiais e transformá-los em sucessos nacionais, com letra em português e algumas variações da batida que se aproximam do pop brasileiro.

Mas o aspecto mais importante do artigo de Kassar é seu comentário sobre a relação “crítica x artista pop” que demonstra a forma como o articulista da *Billboard Brasil* enxerga o fenômeno de deslocamento territorial e midiaticização dos gêneros periféricos do país. Neste processo ainda em curso, os hits não seriam bem aceitos pela mídia, mas, ao mesmo tempo, “a agenda de Latino está cheia, os programas de TV o querem, o cachê não para de subir.”. Há ainda a constatação de que “pega mal falar do que o Brasil canta”, em sua fase pop atual, “porque chique é estar conectado com as tendências que embalam o povão e pagar R\$ 400 para dançar funk. [...] É fingir que você é do povo”.

Outro personagem do pop brasileiro que também está com a agenda cheia e sempre aparece em programas de TV é a já comentada Gaby Amarantos. De acordo com a reportagem “No ritmo da telinha”, de Tiago Agostini, publicada na edição 71 da revista *Rolling Stone*, “a média de shows mensais dela dobrou, passando de cinco ou seis para dez a 15 após a estreia de *Cheias de Charme*”, novela da Rede Globo, cuja faixa de abertura era o hit “Ex mai love”. As trilhas sonoras de telenovelas são vistas na reportagem como uma espécie de substitutas dos Festivais da Canção que, nos anos 60, lançaram os principais artistas e canções do momento, formando a MPB.

A superexposição da rainha do tecnobrega despertou o interesse do público das novas gerações, além de toda a estrutura do mercado de música, para os sons do Pará. Em reportagem da edição 34 da revista *Billboard Brasil*, com o título de “O Pará não para mais”, há a afirmação de que “formadores e deformadores de opinião” passaram os últimos anos vendendo o estado como a nova Meca do pop nacional, embalados pela crescente exposição de Gaby, relatada no capítulo anterior. A edição 31 da *Billboard Brasil*, além da resenha do novo disco da cantora, traz também a resenha de outra novidade do Pará, a cantora Aíla. Nesta resenha, uma nova afirmação de que o Pará é alvo da atenção do jornalismo musical é sucedida pela seguinte constatação: “Ao mesmo tempo, muitos especialistas passaram a achar legal o que outrora dava nojinho em alguns, como o brega, a lambada e seus parentes”.

Esta passagem do “nojinho” ao *cool*, ou da periferia cultural à midiaticização, é percebida pelos artistas representantes dos gêneros. Gaby Amarantos afirma na reportagem “O Pará não para mais” que o momento atual é de “toda uma valorização de um estado que passa a ser visto com novos olhos pelo mundo.”, “Somos a bola da vez”. À respeito do reposicionamento do tecnobrega e dos demais ritmos do Pará na mídia, Gaby acredita que “Isso não deixa de ser um sinal de que a configuração linear da música brasileira está mudando”. Outro paraense ligado ao brega desde a midiaticização de Fafá de Belém, Felipe Cordeiro, é mais enfático: “o que acontece hoje no Pará é tão forte e decisivo para a música brasileira quanto foram a tropicália, a bossa nova ou o mangue beat em suas épocas”.

O processo de deslocamento dos gêneros periféricos que chegam a conquistar grandes públicos no exterior já foi comentado no capítulo anterior, referente ao sucesso do sertanejo pop Michel Teló. A edição 32 da *Billboard Brasil* apresenta o possível sucessor de Teló nas paradas de sucesso de todo o mundo: Gustavo Lima. Na



reportagem “Porteira aberta”, o presidente da Som Livre, gravadora principal do sertanejo universitário, explica o *boom* (inter)nacional do gênero: “O sertanejo desde 2010 é o novo pop brasileiro. O que antes era voltado pro romantismo virou música voltada para a diversão. São hits que aceitam adaptações para a pista com facilidade”.

Aqueles que não se adaptaram à tendência pop do sertanejo urbano sofrem as consequências midiáticas. O disco de Paula Fernandes é visto em resenha da mesma revista como tendo falhado no intuito de ser “o produto mais bem-acadabo do novo pop brasileiro”. A cantora teria tentado fazer um sertanejo pop, mas como não se desvencilhou dos “clichês românticos” do sertanejo “de raiz”, a nova investida não teria obtido sucesso.

Eduardo Costa, cantor ligado ao sertanejo romântico mais afinado com o brega, recebe espaço na edição 33 da *Billboard Brasil* para criticar os novos rumos da música sertaneja e relembrar a boa fase do gênero: o passado, a tradição. O cantor diz: “Apesar de o sertanejo estar fazendo muito sucesso, acho que boa parte dele é fraco musicalmente e tem data de validade, não vai durar. Não desmerecendo o trabalho de ninguém, mas o meu é como se fosse um bom livro, um livro de cabeceira”. O “livro de cabeceira” do cantor seria baseado em influências como Amado Batista e Reginaldo Rossi, na tentativa de retomar a “tradição” sertaneja dos anos 90, de duplas como Leandro & Leonardo, Chitãozinho & Xororó e João Paulo & Daniel, “Duplas que naquela época faziam um sertanejo bonito, bem tocado, com grandes músicos”. Mas que naquela época, como já foi comentado no capítulo anterior, eram tidos como a “desvirtuação” da tradição ou o lado “mau gosto” do sertanejo.

A percepção de Eduardo Costa de que o sertanejo universitário tem data de validade parece não ser a mesma do jornalista Rodrigo Ortega, da revista *Billboard Brasil*, que, na edição 32, diz que o gênero começou como um furacão, mas já deixou de ser *onde hit wonder*, emplacando vários hits e cada vez ganhando mais força e “cara definida”. O comentário precede a crítica à coletânea da Som Livre, “Sertanejo Pop Festival 2012”, que, de modo geral, é vista como sendo pouco ousada, porque todas as faixas seguiriam o mesmo modelo, a mesma fórmula de sucesso: gravação ao vivo, acordeão em destaque, onomatopeia de cunho sexual, requebrado de forró e um narrador que se diz humilde, mas é “pegador”. As exceções seriam os “desavergonhados e saborosos hibridismos *funknejo*” e as participações do “experiente e atrevido” fenômeno mundial: Michel Teló.

Em uma reportagem da mesma edição sobre o evento *Pop Music Festival*, ocorrido em São Paulo em junho de 2012, o repórter Henrique Crespo comenta o *casting* pop do show: Jennifer Lopez, Paris Hilton como DJ e, representando a música pop brasileira, Michel Teló, “Afiml o que é mais pop atualmente por aqui do que o paranaense boa-praça e dono de um hit mundial?”. Crespo considera que Teló apresentou um “estranho repertório” que, além de três execuções do hit “Ai se eu te pego” e outros sucessos de autoria do artista, teve Tim Maia, Black Eyed Peas e um “sertanejo de raiz” com Teló tocando sanfona após “pedir licença” ao público. A escolha das músicas é compreendida como sendo uma intenção de “servir à balada procurada pelo público”, embora seja importante notar como mesmo em um evento pop com artistas internacionais, Michel Teló precisou reafirmar sua ligação com a tradição rural brasileira e criar uma relação com a tradição nacional na figura de Tim Maia.

Para finalizar a análise dos destaques das revistas, resta pontuar o artigo de André Kassu na edição 34 da revista *Billboard Brasil*, cujo título é “2016: imagina na Olimpíada”. Após comentar a abertura olímpica de Londres, Kassu cria uma situação imaginária em que seria preciso desenvolver critérios para convocar a delegação musical brasileira para o evento (o objetivo seria superar a apresentação da banda inglesa The Who). Os critérios desenvolvidos por Kassu são sintomáticos da visão midiática sobre o que identificaria ou o que seria a música brasileira. Estariam excluídos: estilos terminados em “ejo” (exemplificado pelo sertanejo, pagonejo, funknejo e Molejo), gêneros que contemham a palavra universitário (pagode, forró e, mais uma vez, o sertanejo), artistas com letras dobradas no nome (Gusttavo Lima e Claudia Leitte) e canções com rimas pobres. Outro critério de seleção seria a “cidade natal”. Na visão de Kassu, este critério excluiria o Axé Music (surgido em Salvador), mas garantiria a presença do funk carioca, sugerindo que há uma superioridade cultural da capital do Rio de Janeiro em relação à capital da Bahia. As últimas considerações para garantir o sucesso musical da delegação que representaria o Brasil são: ter cuidado para o samba não parecer “um show manjado de mulatas sacolejantes” e tocar Jorge Ben Jor.

## 5. 2 Blogs *Antônio Carlos Miguel e Notas Musicais*

Aproveitando as ocasiões de lançamentos de coletâneas, séries especiais ou reedições de álbuns, os autores dos blogs sempre adjetivam aqueles que consideram a boa música brasileira. A série “Cantoras do Brasil” produzida e exibida pelo Canal Brasil, por exemplo, serve de motivação para que o *Notas Musicais* e o blog de *Antônio Carlos Miguel* comentem artistas como Elizeth Cardoso, Celly Campelo e Elis Regina. Outra publicação, entre muitos exemplos, que suscita a valorização da tradição musical é o lançamento do box especial “De todas as maneiras” de Chico Buarque. De acordo com o jornalista Mauro Ferreira, a coletânea relembra uma época em que “o Brasil e Chico Buarque estiveram em total sintonia. E, se tal sintonia se desfez progressivamente a partir dos anos 90, quem perdeu foi o Brasil”.

O passado é sempre celebrado e lembrado pelos blogueiros. Mauro Ferreira, mais uma vez, retoma a ideia de “bom tempo” da música popular, associada à tradição do samba, ao falar do lançamento do disco “Primeira Nota” de João Callado, artista da nova safra de sambistas da Lapa (bairro carioca historicamente ligado ao samba e à boemia). Para Ferreira, o disco surgiria na contramão do mercado que “empurrou a melhor música brasileira [samba e choro] para as margens da estrada”.

Outro lançamento, o disco “Pra sempre samba” com os melhores momentos do grupo carioca Fundo de Quintal, é analisado em *Notas Musicais* com a afirmação de que “o quintal brasileiro”, “minado pela supremacia do sertanejo pop”, já deu “frutos mais nobres” quando outro gênero dominava a indústria musical: o samba.

A percepção de que o mercado de música, no que tange às grandes gravadoras, já não tem mais espaço para o samba ou para a MPB é comentada por Antônio Miguel em duas publicações, “Nichos” do dia 15 de novembro e “Mesmice diversificada” de 12 de outubro. O jornalista afirma que a gravadora nacional Biscoito Fino virou o “último refúgio da MPB”, abrigando todo o “primeiro escalão” do gênero (os exemplos dados são Chico Buarque, Maria Bethânia, Rita Lee e Djavan<sup>21</sup>). As alternativas à supremacia da Biscoito Fino seriam outras gravadoras pequenas ou ainda a produção independente, já comentada neste trabalho. Miguel informa que este desinteresse das multinacionais

---

<sup>21</sup> Apesar de o blogueiro incluir Djavan entre os artistas da gravadora Biscoito Fino (onde, de fato, já lançou CD e DVD), o cantor teve seu último disco, “Rua dos amores”, produzido pela Luanda Records (gravadora de Djavan) e distribuído pela Universal Music.

em lançar a música brasileira se deve à falta de combate à pirataria no território nacional, conforme lhe disse informalmente o representante de uma *major*, e não propriamente ao descrédito dos gêneros tradicionais com o grande público.

Os novos gêneros, como já foi dito, são raramente abordados nos blogs, no período analisado. O maior símbolo do tecnobrega, por exemplo, aparece no *Notas Musicais* relacionado não ao gênero, mas à sambista Clementina de Jesus. Por ocasião da série “Cantoras do Brasil”, Gaby Amarantos é elogiada no blog por conseguir se afastar das sonoridades do Pará e se aproximar da afro-brasilidade de Clementina. A “naturalidade” da participação de Gaby é justificada pela origem genealógica da cantora: bisneta de ex-escravos, desde pequena acostumada aos cantos africanos. Mauro Ferreira acredita que a cantora poderá se firmar na cena pop brasileira, “extrapolando o brega nortista, se “tiver coragem de se desviar” da musicalidade do Pará.

O Pará e as sonoridades do estado são tema de outras publicações do blog de Ferreira, através de shows da cantora Fafá de Belém, há muitos anos relacionada não ao brega, mas à MPB. Em “Fafá dá seu toque ao 'pirão' paraense em sarau em antiga igreja de Belém”, do dia 12 de outubro, o evento promovido pela artista é anunciado como uma ocasião para “difundir os costumes do Pará”. Pela composição do show e pelas músicas escolhidas (que incluem até Chico Buarque, Vinícius de Moraes e Carlos Lyra) é possível observar que “os costumes do Pará” em questão não são os mesmos que figuram nas revistas *Billboard Brasil* e *Rolling Stone* sobre o assunto.

Sobre o tecnobrega e outras sonoridades modernas do Pará, o crítico Antônio Carlos Miguel escreve, em 23 de setembro, “Pará pop”. Após comentar a midiaticização do gênero (que localiza na figura de Gaby Amarantos), o jornalista se dedica ao DVD “Terruá Pará 1” com participação dos nomes comumente mais associados à nova música do estado. A avaliação final é de que, apesar das tentativas de inovação, o que parece interessante no começo se torna repetitivo e tedioso para duas horas de gravação. Em relação à Gaby Amarantos o comentário é direto: “não me incomoda”.

Apesar desta avaliação, na postagem intitulada “Periodicidade...”, de 21 de setembro, Miguel afirma: “Contrariando algumas expectativas, não penso que a música produzida hoje seja pior do que a de outros tempos.” Pelo tom das demais publicações é possível supor que “por música produzida hoje” o crítico se refere à nova MPB, aos novos sambistas ou adeptos da Bossa Nova.

Os outros gêneros mencionados no capítulo anterior são tema para duas publicações de Mauro Ferreira. O funk carioca ganha espaço para comentar a fase de decadência vivida pelo antigo fenômeno midiático Mc Leozinho que, durante seu auge, chegou a receber convite para participar do especial de fim de ano de Roberto Carlos na Rede Globo. O sertanejo universitário aparece na crítica do DVD da dupla Victor & Léo, no dia 5 de setembro, quando Ferreira considera que “quem ouve música sertaneja sem preconceito” sabe que a dupla em questão está em um nível superior ao “ralo sertanejo universitário que domina as paradas atuais”. Mas apesar de ser vista como representante de um sertanejo de melhor qualidade, o crítico aponta que “a dupla, aos poucos, sucumbe às pressões do mercado” e se torna “menos de raiz” e mais “pop artificial”.

## 6 CONCLUSÃO

O nascimento (institucional e simbólico) da Nação brasileira se deu quando o projeto político de “Brasil mestiço” se tornou ritualizável ou possível de ser observado no cotidiano daqueles que habitavam o território. A criação e elevação simbólica de uma tradição mestiça mais ou menos harmônica, com influências de brancos europeus e negros africanos, reelaborou e ressignificou o passado dando ao povo brasileiro a possibilidade de ser *um* povo.

A tradição ritualizada tornou-se a verdade do povo, o marco inaugural de uma característica comum. E qualquer projeto político que se pretendesse nacional precisava se mostrar enquadrado em uma continuidade do passado histórico escolhido para ser a verdadeira tradição. Ao longo da história brasileira é possível localizar inúmeros movimentos ou passagens onde as tradições, mesmo que reelaboradas, aparecem como fonte de significado e legitimação fundamental.

No atual contexto, a comunidade (político-cultural) imaginada brasileira permanece sendo compartilhada por milhões de pessoas. Mas a tradição, mesmo ainda atuando como base para as identificações e os reconhecimentos, é atualizada com as novas fontes de significado que, ao lado do nacional, localizam e diferenciam os grupos sociais.

A representação da comunidade imaginada brasileira na música popular se deu historicamente na retomada da tradição, assim, a “verdadeira” canção nacional sempre foi aquela que equacionasse as influências estrangeiras com as matrizes africanas: uma música mestiça, expressão de um povo mestiço. Mas, ao longo do tempo, o contato com novas sonoridades e novas tecnologias tornou ainda mais complexa a definição da mistura que seria brasileira já que novas influências de novos estrangeiros e uma revisão do papel e local de fala do regional davam novas possibilidades à “mistura”.

A cena musical brasileira passa de um samba “verdadeiramente mestiço”, para a depuração estética deste samba “puro” na Bossa Nova, seguindo para uma MPB incipiente de conteúdo nacional-popular que reelaborava tanto o samba mestiço quanto a depuração bossa-novista. Com a entrada ruidosa da Tropicália nesta cena há a ampliação parcial do leque de sonoridades brasileiras. O fim da necessidade de buscar o nacional-popular com a reorganização política do Brasil, assentada nas bases da tradição

já encontradas em um passado distante e, portanto, “verdadeiro”, ressignifica o gênero MPB levando os questionamentos da música brasileira para a dimensão sociocultural da identificação do nacional com o “bom gosto” e a intelectualidade, restando para o povo não o “popular”, mas o *outro*: o “mau gosto”, o que não é MPB.

Nem mesmo a entrada do pop na MPB, dando-lhe uma ligação mais forte com as correntes de identificação global, retirou seu posto de topo da hierarquia musical brasileira, embora este fato pareça simbolizar a trégua entre o nacional autêntico e o internacional alienado/opressor. Mesmo que a nova MPB (ou até mesmo a velha) se pareça cada vez mais com a cultura do diferente, daquele que no passado era o *outro*, seu reconhecimento de continuidade da tradição nacional parece inabalado.

É possível dizer que dentre as correntes internacionais, nacionais e regionais que coexistem na cena musical brasileira contemporânea, os produtos mais consumidos de norte a sul ainda se enquadram no modelo de canção urbana que busca a excitação corporal e emocional (para dançar, fazer rir, chorar...). O entretenimento, mais do que qualquer disputa de poder político, voltou a ser o motor das sonoridades.

Por mais que a nova cena musical seja a mais complexa de todos os tempos (no que diz respeito à quantidade de influências que a configuram), as visões da mídia, conforme apontou a pesquisa de conteúdo das revistas *Billboard Brasil* e *Rolling Stones* e dos blogs *Notas Musicais* e *Antônio Carlos Miguel*, seguem tratando a música brasileira nos padrões da tradição, retomando o passado como paradigma de qualidade e representação.

A passagem do *outro* do estrangeiro para o regional fez com que mais um processo de superação, de trégua, entrasse na cena musical: a desterritorialização seguida pela midiaticização. Conforme este processo se desenvolve, a instância regional de significação passa a se articular com as instâncias nacionais e internacionais já consolidadas na MPB de influência pop.

Neste processo, observa-se que a música identificada com o regional que se desterritorializa e posteriormente é midiaticizada, é aquela que aos poucos vai se libertando daquilo que a caracteriza como regional e vai se inserindo em uma lógica comercial/cultural cada vez mais ligada ao global, com algumas relações com o nacional. A retomada do nacional é compreendida, neste processo, como uma tentativa de legitimar a nova produção e enquadrá-la nos postos superiores da hierarquia musical brasileira, que ainda é incentivada pela mídia especializada. Até mesmo os próprios

precursores dos novos gêneros que formam a cena atual buscam encaixar suas contribuições em uma suposta “linha evolutiva da música brasileira”, mostrando que apesar das críticas e das rotulações de “mau gosto”, os novos produtos são justificados pela própria história da música do país.

Desta forma, percebe-se que a visão midiática sobre a atual configuração da canção brasileira é ainda pautada pela tradição, por mais renovado que o mercado pareça estar. Embora o passado seja reelaborado na tentativa de compreender as novas influências e os novos sucessos, quando a questão é *música brasileira* e não músicas brasileiras ou músicas de regiões do Brasil, é a tradição quem sustenta as análises, as comparações e as críticas feitas por especialistas na área. Longe de romper com o passado, a mídia de música brasileira parece reafirmar as “verdades” da Nação mostrando que as raízes do Brasil ainda estão fincadas em nosso imaginário.



## 7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ADORNO, Theodor. **Sobre música popular**. In: HORKHEIMER, Max. *Studies in philosophy and social Science*. Nova York: Institute of Social Research, 1941. v. IX, p. 17-48. Trad. por Flávio R. Kothe.

ALONSO, Gustavo. **O Sertão na televisão: Música Sertaneja e Rede Globo**. *Revista Contemporânea – Dossiê Contemporaneidade* – Revista do programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Ano 1, nº 1, 2011. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/12.GustavoAlonso\\_0.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/12.GustavoAlonso_0.pdf)>. Acessado em: 13 jan. 2013.

AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. 2009. 245 f. Tese (Doutorado em Música [Musicologia/Etnomusicologia]). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BASTOS, Gustavo de Moura. **Jovem Música Sertaneja**: A construção de marca dos artistas sertanejos contemporâneos. Monografia de Bacharelado, Universidade de Brasília, 2009.

BARROS, Lydia. **Tecnobrega, entre o apagamento e o culto**. *Revista Contemporânea* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, nº 12, 2009. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/contemporanea/article/view/351/308> Acesso em: 13 jan. 2013.

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASTELLS, Manuel. **Era da informação: economia, sociedade e cultura**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 2 v.

DINIZ, Anna Carolina Paiva; SOARES, Thiago. “**Ai se eu te pego**” é o novo “**Mamãe eu quero**”: Carmen Miranda e Michel Teló como “cicerones” da identidade brasileira. In.: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Recife, 2012. Disponível em: < [http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0729-1 .pdf](http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0729-1.pdf)>. Acessado em: 13 jan. 2013.

---

**De Carmen Miranda a Michel Teló:**  
Cicerones musicais do Brasil no exterior. In.: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Fortaleza, 2012. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1612-1.pdf>>. Acessado em: 13 jan. 2013

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba, PR: Positivo, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Brasís, Brasil, Brasília:** sugestões em torno de problemas brasileiros de unidade e diversidade e das relações de alguns deles com problemas gerais de pluralismo étnico e cultural. Rio de Janeiro: Record, 1968.

---

**Casa-grande e senzala.** Recife: Editora Record, 1989.

GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. **Nação e Civilização nos Trópicos:** O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. São Paulo: Editora Rocco, 1998. Págs. 5-27

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOBBSAWN, Eric. **A invenção das tradições**. In.: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

---

**Nações e nacionalismo desde 1780:** programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAIGNIER, Pablo. **Contradições do funk carioca**: entre a canção popular massiva e a sedução contra-hegemônica. In.: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, 2008. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumosR3-1899-1.pdf>> Acessado em: 29 jun. 2012.

MAIA, Mauro C. F. **Mídia e música na Amazônia paraense**: aspectos históricos e culturais. In.: X Congresso em Ciências da Comunicação na Região Norte. Boa Vista, 2011. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/norte2011/resumos/R26-0220-1.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado-Novo”. 2005. 208 f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SÁ, Simone Pereira. **Funk carioca**: música eletrônica popular brasileira?! *E-Compós* – Revista da Associação Nacional dos programas de Pós-Graduação em Comunicação. V. 10, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/195/196>> Acessado em: 11 jan. 2013.

SODRE, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro; Editora Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. **O século da Canção**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORAO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1989.

\_\_\_\_\_ **Música Popular:** um tema em debate. 3. ed. São Paulo: 34, 1997.

VAZ, Gil Nuno. **O campo da Canção:** um modelo sistêmico para escansões semióticas. In.: VALENTE, Heloísa de A. Duarte. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo; Via Lettera/FAPESP, 2007.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2007.

- Revistas:

Billboard Brasil, São Paulo: BPP Publicações, nº 31 a 36, 2012.

Rolling Stone Brasil, São Paulo: Spring Publicações, nº 69 a 74, 2012.